

NICOLA SBISÀ

TONY RIZZO

Su il sipario al
PETRUZZELLI

Gli ultimi cinque anni del Teatro (1986-1991)

CURTAINS UP - The last five years of the Petruzzelli Theatre of Bari (1986-1991)



SCHENA EDITORE



NICOLA SBISÀ

Nicola Sbisà, giornalista nato a Bari nel 1934, dopo gli studi superiori a Firenze (Collegio alle Querce) periodo nel quale ha anche studiato pianoforte con Guglielmo Rosati, si è laureato a Bari in Giurisprudenza, e già ai tempi dell'università (dove dirigeva il Centro artistico musicale dell'Ateneo barese) ha incominciato a lavorare alla "Gazzetta del Mezzogiorno" di Bari, dove ha svolto la sua carriera giornalistica, affiancando all'attività di cronista agli inizi, quella di critico musicale ed inviato. Negli ultimi anni come redattore capo ha coordinato anche il settore spettacoli dello stesso giornale.

Ha seguito come inviato numerosi avvenimenti musicali e teatrali in varie città italiane (Bologna, Firenze, Palermo, Venezia, Verona, Taranto, Lecce, Foggia, Palmi) e all'estero (Charleston, Rio de Janeiro, S. Paolo del Brasile, Helsinki, Pretoria), e da oltre un ventennio, per tutta la sua durata, segue il Festival dei Due Mondi di Spoleto, per il quale ha in varie occasioni compilato le note dei programmi.

Ha anche collaborato e collabora a quotidiani e periodici nazionali, fra i quali la rivista "L'Opera".

Nel 1979 ha vinto con Enzo Biagi e Bruno Vespa il XXVII Premio giornalistico Saint Vincent; nel 1985, in occasione del XXVIII Festival dei Due Mondi, ha ricevuto il Premio Campus.

NICOLA SBISÀ

Nicola Sbisà is a journalist who was born in Bari in 1934. After his high school studies in Florence (at the 'Collegio alle Querce'), where he also studied the piano with Guglielmo Rosti, he graduated in law in Bari. When he was at university (where he ran the artistic musical centre) he started working with "La Gazzetta del Mezzogiorno" of Bari, where he has developed his journalistic career, placing side by side his work as reporter at the beginning with that of music critic and correspondent.

In the last ten years as editor he has also coordinated the entertainments section of the same newspaper. As correspondent he has followed numerous theatrical and musical events in various Italian cities, (Bologna, Florence, Palermo, Venice, Verona, Taranto, Lecce, Palmi, Lecce, Palmi, Foggia), abroad, (Charleston, Rio de Janeiro, S. Paolo of Brazil, Helsinki, Pretoria) and, for over twenty years, since it started, he has followed the Festival of the two worlds in Spoleto, for which he has often compiled the programme notes.

He has also collaborated and still collaborates with newspapers and national magazines such as "L'Opera".

In 1979 he won, along with Enzo Biagi and Bruno Vespa, the XXVII journalistic award St Vincent, and in 1985 at the XXVIII festival of the two worlds, he was given the Campus award.

NICOLA SBISÀ TONY RIZZO

Su il sipario al
PETRUZZELLI

Gli ultimi cinque anni del Teatro (1986-1991)

CURTAINS UP - The last five years of the Petruzzelli Theatre of Bari (1986-1991)

Testo di / *Text by* Nicola Sbisà
Foto di / *Photos by* Tony Rizzo

Prefazione di / *Preface by*
Giancarlo Menotti

SCHENA EDITORE

Tutte le foto degli spettacoli del Petruzzelli sono disponibili presso l'Agenzia Fotogiornalistica di Giacomo Anfuso & C,
Viale Monza, 30 - 20127 Milano Italy.

I disegni sono di Floriano Rizzo.

Le foto d'epoca sono della collezione della famiglia Canato-Rizzo.

Traduzione di Andrew Sheldon.

*All the photographs of the shows at the Petruzzelli are available from the press photography agency of Giacomo Anfuso & Co,
Viale Monza, 30 - 20127 Milan Italy.*

Drawings by Floriano Rizzo.

The period photos are taken from the Canato-Rizzo family collection.

Translation by Andrew Sheldon.

ISBN 88-7514-826-0

© Schena editore, viale Stazione, 177 - 72015 Fasano di Brindisi - Italy

Prefazione

Nelle città italiane la cattedrale ed il teatro non sono soltanto lineamenti che ne segnano il profilo e che conferiscono loro fisionomia ed identità, ma sono anche due polmoni che le fanno vivere culturalmente e spiritualmente: senza l'una o l'altro, la città diventa handicappata.

A quanti vivono per la musica ed il teatro, il venir meno di un teatro ricco di storia e, nel caso personale anche di ricordi, provoca sempre e comunque un profondo dolore.

Anche io, come tanti altri, restai sconvolto alla notizia subito giuntami dell'incendio che aveva privato Bari, ma vorrei aggiungere il mondo intero, del Petruzzelli. Dolore profondo aumentato dal fatto che quanto era accaduto era stato provocato non da un incidente – e ne possono accadere, basti pensare al Teatro del Liceo di Barcellona – ma dalla malvagia mano dell'uomo, mossa da fini che sul piano della ragionevolezza non trovano giustificazione alcuna.

Ma nel caso del Petruzzelli il mio dolore è particolarmente sentito, in quanto il teatro barese è stato significativamente presente nel campo della mia attività di musicista.

Non posso non rammentare infatti la “presenza” del Petruzzelli al Festival di Spoleto, ai rapporti creatisi fra le due istituzioni e concretatisi – al di là della amicizia sorta subito e tuttora viva col suo presidente ed entusiasta animatore Ferdinando Pinto – in un rapporto di collaborazione fra il Festival dei due mondi ed il Petruzzelli. Un rapporto che andava ben oltre la reciproca stima e considerazione che potevano sorgere fra persone ed istituzioni.

Ebbene, per questa ragione ho accettato l'invito a presentare questo volume, nato da un'idea del fotoreporter, Tony Rizzo – che non conoscevo, ma del quale ho apprezzato subito il lavoro – e del giornalista, Nicola Sbisà, che da oltre vent'anni segue con passione la manifestazione spoletina e che accompagnò a Charleston la comitiva del Petruzzelli.

Rivedere attraverso le foto l'attività degli ultimi cinque anni del Petruzzelli, un'attività ampia, articolata, varia nelle sue proposte (più d'uno spettacolo era appunto stato ripreso a Bari dopo Spoleto), da una parte rafforza la stima per i criteri di conduzione del teatro, dall'altra rende ancora più profondo il dolore provocato dalla consapevolezza che il teatro, che era divenuto un punto di riferimento per artisti di tutto il mondo, è stato distrutto da un incendio.

Ma, come appunto è stato detto, un volume come quello realizzato da Tony Rizzo e Nicola Sbisà non è solo una documentazione, pur ricca ed interessante, di un passato peraltro abbastanza recente, ma va inteso come un intelligente e, mi auguro, fecondo, stimolo a far sì che tutti si adoperino perché il Petruzzelli possa tornare agibile, ricostruito e funzionante. Sicuramente è un punto di orgoglio per i baresi, ma anche una “necessità” sentita da tutti quanti amano l'arte. Sono tantissimi e credo di poter parlare a nome di loro. Concludo quindi formulando l'augurio che Bari possa riavere al più presto il suo bel teatro.

GIANCARLO MENOTTI

Preface

*I*n the Italian cities the cathedral and the theatre are not only features that show the profile and confer their aspect and identity, but they are also two lungs that make them live, both culturally and spiritually; without one or the other the city is handicapped. For all those people who live for music and the theatre, the disappearance of a theatre rich in history and, on a personal level, in memories, always provokes a profound sorrow.

Like everybody else, I too was devastated by the news of the fire that had deprived Bari, and I would like to add the rest of the world, of the Petruzzelli. Profound sorrow increased by the fact that what had happened had not been provoked by an accident – they can happen, you only have to think of the Teatro del Liceo in Barcellona – but by the wicked hand of man, moved by motives that, on a scale of reasonableness, do not find any justification.

But in the case of the Petruzzelli, my sorrow is particularly sincere in as much as the theatre was significantly present in my profession as musician.

As a matter of fact I cannot not recall the 'presence' of the Petruzzelli at the festival of Spoleto; at the relationship created between the two institutions – going beyond the immediate and present friendship with its president and enthusiastic animator Ferdinando Pinto – and the strengthening of the collaborative relationship between the festival of the two worlds and the Petruzzelli. A relationship that went well beyond the reciprocal admiration and consideration that could arise between people and institutions.

And so, it is for this reason that I have accepted the invitation to present this book, brought about by an idea of a press photoreporter, Tony Rizzo – who I did not know but whose work I appreciated immediately – and a journalist, Nicola Sbisà, who for over twenty years has passionately followed the Spoletian manifestation and who accompanied the Petruzzelli group to Charleston.

To see once again, through the photos, the activity of the last five years of the Petruzzelli, a vast and articulated activity which was varied in its proposals (actually quite a few shows were repropounded in Bari after Spoleto), on the one hand strengthens the admiration for the criteria of the running of the theatre, on the other it makes the sorrow even more profound, provoked by the knowledge that the theatre, which had become a reference point for artists from all over the world, was destroyed by a fire.

But, as has already been said, a book such as this one by Tony Rizzo and Nicola Sbisà is not only a documentation, however rich and interesting, of a past that is quite recent, but it should be used as an intelligent, and I hope, prolific stimulus to see to it that people do their utmost so that the Petruzzelli can once again be habitable, rebuilt and working. It is certainly a matter of pride for the people of Bari, but also a 'necessity', felt by all those who love art. There are many and I believe I can speak for them. Therefore I conclude with the hope that in the near future Bari will be able to have its beautiful theatre once again.

GIANCARLO MENOTTI

Introduzione

Da tanti anni soffro d'insonnia, una sofferenza incominciata forse nel momento in cui gli orari di lavoro al giornale erano divenuti piú umani e permettevano a chi usciva dalle redazioni di non piú lavorare di notte e dormire di giorno. E proprio per sopperire alla mancanza di sonno, ho da tanti anni l'abitudine di accendere la fida radiolina a pile ed ascoltare musica e notiziari che si susseguono nel corso della notte e di primo mattino. Fu cosí che in quel sofferto dormiveglia, il 27 ottobre del 1991, una notizia che mi parve sul momento incredibile mi scosse facendomi saltare dal letto. Il radiogiornale della terza rete "apriva" comunicando laconicamente: «Brucia il Petruzzelli di Bari».

Notizia incredibile, perché proprio la sera precedente il teatro aveva ospitato una replica di *Norma* alla cui prima avevo assistito giorni prima, e non pareva possibile che quel posto che pareva cosí tranquillo potesse venire coinvolto in una evenienza cosí drammatica. Tanto piú incredibile se si pensa che non molto tempo prima ai giornalisti era stato fatto vedere un *video-tape* nel quale si illustravano gli accorgimenti antincendio attuati (ma che, ritengo, erano invece soltanto ipotizzati e semmai programmati).

Correre sul posto fu la prima cosa che feci, e già prima di giungere in corso Cavour l'acre odore del fumo mi colpí: capii subito che le cose erano sicuramente piú gravi di come e quanto speravo, ma non immaginavo che potessero invece essere cosí drammatiche e, in un certo senso, definitive.

Del teatro erano rimaste solo le strutture esterne: la cupola ed il tetto dai conci rossi e neri che copriva il palcoscenico erano già crollati fra fumo e fiamme, fiamme inarrestabili e contro le quali poco o nulla avevano potuto in un'impari lotta i mezzi dei vigili del fuoco.

Una vera tragedia, i cui risvolti legali avrebbero portato a situazioni ancor oggi non risolte, ma che al di là del pur necessario momento di definitiva attribuzione di responsabilità sull'incendio, del quale in seguito fu accertata la natura dolosa, avrebbe inciso in maniera incredibile sulla vita culturale della città o meglio di tutta la regione.

Col Petruzzelli andava in fumo una lunga ed aurea stagione di Bari "città dello spettacolo". Un tempo, incontrandomi fuori della mia città con altre persone, quando dicevo di essere di Bari, mi sentivo dire: «Ah, sí, Bari, dove c'è la Fiera del Levante», ma verso la metà degli anni '80, la frase cambiò e divenne: «Ah, sí, dove c'è il Petruzzelli».

Era inutile far notare a chi parlava cosí che il Petruzzelli a Bari c'era dall'inizio del secolo, ma era pur vero che solo da pochi anni era riassorto ad una notorietà che non era esagerato definire mondiale.

Quante volte infatti mi era capitato di imbartermi in artisti, fossero cantanti o danzatori, che con *nonchalance* fittizia e che nascondeva invece un sottile filo di speranza, mi dicevano: «Non mi sono ancora esibito al Petruzzelli di Bari, ma ci spero!». Su tutto questo calava una imprevedibile cortina di fumo, quello dell'incendio. La commozione di molti, di tantissimi, fu vissuta a livello intimo personale da tanti altri, me compreso.

Grazie ad un padre appassionato di lirica e ad una madre altrettanto appassionata anche in virtù di un sogno mai realizzato di poter studiare canto, avevo incominciato prestissimo – a quattro anni – a frequentare il teatro, quali che fossero comunque gli spettacoli che ospitava, dall'opera al cinematografo, dalla rivista ai concerti (ricordo che tanti anni fa addirittura sul palcoscenico si esibí un circo equestre).

Poi per ragioni professionali il teatro mi divenne ancor piú familiare, era quasi una mia

tappa quotidiana negli ultimi anni. Faceva parte della mia vita così come il vecchio palazzo del mio giornale (anch'esso ormai legato solo alla memoria, sostituito com'è stato da un moderno edificio).

Ma solo quando, passato lo *shock* dell'incendio, molti incominciarono a considerare la situazione conseguente alla mancata disponibilità del teatro, si poté dare una valutazione dei danni "moralì" subiti dalla città.

Bari per forza di cose doveva abdicare al suo ruolo di città-guida nel mondo dello spettacolo nazionale, non aveva più "il" teatro e poi – poco dopo – per quelle incredibili e pur possibili coincidenze si apriva una quanto mai travagliata *querelle* sulla gestione e sulla sicurezza del teatro Piccinni e veniva chiuso per mancato adeguamento alle norme di sicurezza l'auditorio "Nino Rota".

Nel rogo del Petruzzelli si erano consumate le soddisfazioni, le ansie, i desideri di un pubblico che mai come in quella circostanza scoprì di amare il "suo" teatro. Ma purtroppo le vicende esistenziali hanno portato in tempi recenti molti a veder svanire nel proprio animo l'attenzione che la vicenda meritava, ed al risentimento quasi rabbioso per quanto era avvenuto, ha incominciato a sostituirsi, purtroppo, una fatalistica rassegnazione.

Periodiche e lodevoli iniziative per tener vivo l'interesse per il problema della ricostruzione – che va doverosamente distinto da quello della definizione ed attribuzione delle responsabilità penali e civili del rogo – rischiano di trovar scettica considerazione in quanti pur erano appassionati frequentatori del teatro.

Ed è per questa ragione che, accettando di buon grado l'invito dell'amico Tony Rizzo, ho inteso commentare, spesso sull'onda di soli personali ricordi, i momenti vissuti con entusiasmo nel corso delle ultime stagioni del teatro. Forse, ripassando le foto di spettacoli quasi sempre eccellenti, in qualche caso soltanto buoni, ma pur sempre tali, l'interesse del pubblico si riaccenderà o si ravviverà.

Come è negli auspici di tutti, il teatro sarà alla fine ricostruito e riprenderà la sua attività. Ma forse allora occorrerà ricostruire anche una sua parte vitale e cioè il pubblico, un pubblico che si ritroverà in una sala fundamentalmente diversa, sicuramente più adeguata alle necessità di un teatro così come lo si intende oggi. Un pubblico che avrà bisogno di ritrovarsi un po' a casa propria ed un pubblico nuovo, che occorrerà abituare a considerare tale il "nuovo" Petruzzelli.

A questa finalità duplice può contribuire anche questo volume, nel quale la maestria fotografica di Tony Rizzo ha condensato, fissando l'attimo fuggente, gli ultimi anni di vita del teatro, una vita intensa, fervida, varia e che era il guizzo felice anche se amaramente conclusivo di circa un secolo di attività teatrale.

Un po' di storia

Sul finire del secolo scorso, quando Bari contava all'incirca sessantamila abitanti, il teatro Piccinni – che allora, non essendoci ancora le odierne norme di sicurezza, poteva accogliere ben 1500 spettatori! – non sembrò poter più esaudire con la sua capienza le necessità culturali della città e gli amministratori comunali del tempo incominciarono a pensare di dotare la città di un nuovo teatro con una capienza almeno doppia di quella del teatro di proprietà comunale. Stante la crisi economica del Paese, ma nel contempo decisi nel loro proposito, gli amministratori decisero di stimolare l'imprenditoria locale offrendo come contro-partita il suolo gratuito ed un contributo di quarantamila lire (siamo nel 1891).

L'offerta allettò due commercianti: Giacomo Sbisà e Antonio Petruzzelli che, ciascuno per proprio conto – nel 1894 – si fecero avanti offrendosi di realizzare il teatro. La proposta di Antonio Petruzzelli fu reputata migliore ed a lui venne affidato l'incarico. Esisteva già un progetto per il nuovo teatro, redatto dall'ing. Canedi anni prima, e ad esso, secondo gli amministratori comunali, avrebbe dovuto attenersi il Petruzzelli, cui veniva concessa un'area in asse con via Putignani, su via Conte di Cavour in una zona all'epoca non ancora edificata. Il teatro avrebbe dovuto essere intitolato al musicista barese Nicola De Giosa, compositore e direttore d'orchestra, noto anche all'estero.

Tuttavia in due successivi momenti Antonio Petruzzelli presentò dapprima (1896) un nuovo progetto – redatto dal cognato ing. Angelo Messeni –, progetto contenente sostanziali differenze in confronto al progetto Canedi. Fra l'altro il Petruzzelli chiese un'area più vasta: 4823 mq. anziché gli originari 3224, quindi fissò il numero dei posti del nuovo teatro in 3200, e chiese che il teatro si chiamasse non più De Giosa, ma Petruzzelli. La richiesta fu accolta.

Un'ulteriore domanda di modifica, il Petruzzelli la presentò nel marzo del 1898; un ricalcolo delle spese necessarie aveva portato a superare ampiamente le previsioni. La spesa fu infatti di 990.000 lire per l'edificio e 500.000 per l'arredamento. Ed il Petruzzelli proponeva un teatro di 2200 posti, con un prospetto largo 56 metri e lungo sui lati 77.

Nell'aprile del 1898 il progetto fu approvato dal Comune, ma con un ritocco stavolta indicato dagli amministratori: un teatro di 3mila posti su un'area di 4656 mq. Il Petruzzelli aveva tre anni e mezzo per realizzare l'opera, che doveva appunto sorgere in asse con via Putignani ed allineata al Palazzo della Camera di Commercio, l'unico fino ad allora realizzato su quel versante di via Conte di Cavour.

La perdurante crisi economica del paese ritardò ancora l'avvio dei lavori, ma quasi a voler distrarre l'attenzione della popolazione da questi problemi (sfociati nell'aprile del 1898 in moti violenti per l'aumento del dazio sulla farina e che videro Bari affidata al prefetto militare gen. Pelloux), le autorità comunali fecero sí che i lavori avessero inizio (avrebbero fra l'altro dato lavoro, e non poco, alla popolazione). Per cui la costruzione ebbe avvio ufficiale il 23 maggio 1898.

Occorsero ben più dei preventivati tre anni e mezzo; ne furono necessari infatti cinque per portare a termine la realizzazione, ma alla fine, il 14 febbraio del 1903, il Politeama Petruzzelli poté essere inaugurato con gli *Ugonotti* di Meyerbeer.

Nel giugno dello stesso anno il periodico mensile "Rassegna Tecnica Pugliese", edito a cura del Collegio degli ingegneri e degli architetti pugliesi, pubblicava un'ampia, approfondita ed encomiastica analisi del "Nuovo Politeama Petruzzelli", confrontandone le qualità,

fra l'altro, con analoghi locali realizzati altrove, confronti nei quali il teatro barese usciva vincitore.

Val la pena rammentare che in occasione della serata inaugurale, venne edito a cura di Paolo Anaclerio un numero unico, intitolato "L'arte e la scena", sul quale c'erano le biografie dei due "patron" Onofrio ed Antonio Petruzzelli e del progettista (che aveva firmato i progetti col cognome originario, Ciccimessere, ma che viene indicato sulla pubblicazione con il cognome poi assunto dal 1990, Angelo Messeni), nonché dei cantanti, che val la pena rammentare: Carmen Bonaplata-Bau, Tina De Spada, Ada Bortesi, Carlo Cartica, Giuseppe La Puma, Giovanni Tansini, Ettore Ciccolini, del direttore d'orchestra Gaetano Zinetti e dell'impresario Antonio Quaranta, un nome storico nella vita teatrale di Bari ed al quale, grazie ai meriti acquisiti come impresario al Piccinni, i fratelli Petruzzelli avevano inteso affidare le sorti del nuovo teatro. Per la storia, Antonio Quaranta organizzava gli spettacoli d'opera anche a Lecce, Chieri e Teramo.

Una preziosa, in quanto riportante i documenti, pubblicazione di Vito Antonio Melchiorre, riedita nel 1992 a cura del Rotary Club Bari Ovest (Vito Antonio Melchiorre, *Il Teatro Petruzzelli*, ed. Adda, Bari), contiene i testi delle varie richieste avanzate da Antonio Petruzzelli al Comune ed i termini dei successivi accordi. Da questi si ricava anche un punto sul quale, ai nostri giorni, all'indomani del rogo dell'ottobre '91, si è spesso disquisito in termini legali: il terzo comma dell'art. 5 dell'accordo stipulato il 29 gennaio 1896. In esso è testualmente detto: «Nel caso che l'edificio crollasse per terremoto, per incendio o per qualsiasi altra causa, il concessionario (il Petruzzelli, n.d.r.) ed i suoi aventi causa avranno il diritto di rimettere il Politeama nello stato primitivo, purché i lavori siano intrapresi fra un anno e siano completati fra tre a contare il giorno in cui il crollo sia avvenuto: oppure avranno il dovere di sgombrare il suolo dai materiali e restituirlo libero al Comune fra un anno a contare dal sopra indicato termine».

Sempre leggendo i testi dei vari accordi intercorsi fra il Comune ed Antonio Petruzzelli, si evince un altro particolare sulla situazione teatrale cittadina dell'epoca.

Infatti il concorrente di Antonio Petruzzelli, al quale questi fu preferito nel primo abboccamento con il Comune, e cioè Giacomo Sbisà, non aveva rinunciato a realizzare in proprio un teatro ed aveva infatti avuto il permesso di costruire un Politeama, sorto alle spalle dell'edificio della Camera di Commercio, ma si trattava di una realizzazione a termine, attuata da Giacomo Sbisà sulla base di una autorizzazione ottenuta dalla Capitaneria di Porto. Ma nell'accordo fra Comune ed Antonio Petruzzelli dell'aprile 1898, nei vari punti delle deliberazioni prese in proposito dal Comune, al punto 5 è detto testualmente: «Il Comune si obbliga di far abbattere il Politeama del sig. Sbisà Giacomo che attualmente trovava alle spalle del Palazzo Camerale, non più tardi di due mesi dal giorno dell'inaugurazione del Politeama Petruzzelli, giusta la facoltà riserbata alla Capitaneria del Porto, presso della quale il Comune completerà tutte le pratiche perché questa si avvalga della condizione risolutiva espressamente convenuta nella concessione fatta ad esso sig. Sbisà».

Ed all'art. 6 si dice: «Il Municipio assume l'obbligo di porre a tutti gli istrumenti di concessioni di suoli a farsi da oggi fino a venti anni dopo la inaugurazione del Politeama Petruzzelli, condizioni tassative tali, da proibire la costruzione di politeami, di teatri o di qualunque altro locale definitivo o provvisorio per pubblici divertimenti».

Garantito da questa comprensibile copertura – d'altra parte infatti l'impegno dei realizzatori era più che notevole – il Petruzzelli incominciava la sua vita nel 1903, assumendo un

ruolo nella vita cittadina, che a ben guardare e negli anni recenti più che mai, andava ben oltre quello del – come si dice oggi – “contenitore” di spettacoli.

In realtà, e va pur detto, sin dai primi anni di attività il Petruzzelli, in quanto “politeama”, fu considerato un po’ con sufficienza dall’alta borghesia locale e anche dagli intellettuali locali, tra i quali il noto storico e poeta Armando Perotti, che (anno 1910) scriveva: «Nessuno negherà al Petruzzelli le colossali proporzioni (fra i tanti teatri allora in funzione in Italia, maggiori dimensioni avevano solo il S. Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo e la Scala di Milano, *n.d.r.*) ed il fasto ornamentale, ma nulla potrà cancellargli la macchia di essere un teatro popolare».

In pratica la città abbandonava un “teatro” quale il Piccinni e si orientava verso un nuovo locale, ma che era un “politeama”, orientato verso spettacoli più vari e certo non sempre ben accettati ai baresi più colti.

Col tempo la definizione “politeama” scomparve, sostituita dalla dizione “teatro”, ma in pratica, al di là della fastosità, particolarmente quella esterna, il carattere rimase. Infatti, malgrado i ritocchi del progetto apportati dall’ing. Messeni, il teatro manca di un vero e proprio foyer – spazio deputato ad ospitare il pubblico durante gli intervalli – e dispone invece solo di un’ampliata “sala per il pubblico” (così all’incirca definita nel progetto originario), che in sostanza nei teatri normalmente è un atrio antistante il vero e proprio foyer. E questo anche se alla sala sin dall’inizio si intese dare funzionalità più articolata (si pensava addirittura di farvi svolgere spettacoli di *café-chantant* o cinematografici).

Questa la ragione, probabilmente, della mancata realizzazione dell’intera balconata prospiciente il foyer all’altezza della seconda fila di palchi.

Ma secondo gli interessanti e documentati studi sociologici effettuati da Francesco Picca (*Bari “capitale” a teatro – il Politeama Petruzzelli 1877-1914*, ed. Edipuglia), il Politeama assolse ad una funzione trainante nello spostamento dell’asse di interessi, non ultimo quelli edilizi, della città verso una zona che allora era occupata solo dalla Camera di Commercio e che invece nel volgere di non molti anni si sarebbe arricchita di notevoli edifici che hanno offerto a quel lato della via Cavour (oggi corso Cavour) un prestigioso assetto architettonico. Ed occorre aggiungere che è pur vero che il teatro aveva – ed i programmi dei suoi spettacoli lo attestano – un tono “popolare”, ma l’edilizia circostante realizzata sulla sua scia ebbe un tono ben diverso.

D’altra parte però, la finalità dei suoi realizzatori, al di là dell’aspetto meramente economico (era un investimento dal quale il privato doveva trarre i suoi benefici), mirava anche ad allargare la fascia di frequentazione. E se al Piccinni, come ebbe a notare qualcuno, si notavano sempre le stesse persone, il Petruzzelli richiamò in una sala ben più decorosa dei teatri in legno sui quali la città aveva contato fino ad allora in alternativa a quella del teatro comunale, un pubblico più vasto. Un pubblico che poi, pur negli alti e bassi delle situazioni economico-politiche che nel corso degli anni gravarono su Bari come sul resto d’Italia, finì per affezionarsi al teatro vedendo in esso, nella sua frequentazione, un motivo non solo di immediata soddisfazione, ma anche, perché no, di elevazione sociale. Al punto che in anni molto più vicini a noi, quando per un insieme di situazioni il teatro ospitò spettacoli – non ultimi quelli cinematografici – né più né meno allineati a quelli dei suoi primi anni di vita, qualche benpensante poco informato storicamente gridò allo scandalo.

C’era voluto del tempo cioè, ma al di là delle sue strutture “popolari”, il Petruzzelli era divenuto, e per il pubblico, “il teatro”.

Era stato cioè un incontro a metà strada fra una struttura nata per essere popolare ed il “popolo”, che aveva poi inteso elevarla di grado.

Un processo lungo, faticoso, spesso rallentato, ma che aveva raggiunto il massimo del suo incisivo e positivo risultato – intravisto sin da quando la gestione era stata assunta da Carlo Vitale, durante la quale al teatro venne riconosciuta la prestigiosa qualifica di “teatro di tradizione” – e giunto al compimento negli anni '80 con Ferdinando Pinto.

Le programmazioni degli ultimi anni, e delle quali le foto di Tony Rizzo costituiscono una indiscutibile ed eloquente documentazione visiva, danno appunto un'idea della completezza degli orientamenti perseguiti. Non mancano infatti in qualche caso spettacoli che, sia pure alla lontana, richiamano un po' il tono “popolare”, ma sono solo una tessera di un più ampio, colorito e fascinoso mosaico.

Ma i ricordi non devono e non possono essere soltanto occasione di rimpianti o rammarichi, ma proprio nel caso del Petruzzelli possono, anzi devono, divenire stimolo a riprendere, a realizzare.

Forse oggi (1995), le situazioni sono cambiate e la “mano privata” non è più in grado di fare quello che a suo tempo quella “pubblica” non poté realizzare. Un'inversione di ruoli allora? Quale che possa essere la situazione futura, quali le situazioni che potranno concretarsi, oggi più che mai il “popolo”, quello per il quale fu realizzato il Politeama, ha solo un desiderio: riavere il Petruzzelli.

NICOLA SBISÀ

Introduction

I have suffered from insomnia for many years now, a suffering that probably started when our working hours became more human; no longer allowing people who left the editorial to work by night and sleep by day. So to make up for my lack of sleep I have had the habit of turning on my faithful little battery radio to listen to the music and the news that follow each other throughout the night and the early hours of the morning. And so that is how, on the 27th of October 1991 in my half awake state, a piece of news that seemed in that moment to be incredible, shook me making me jump out of bed. The news on Radio 3 opened with this laconic communication: "The Petruzzelli Theatre is burning down".

Incredible news if we think that only the night before the theatre had hosted another performance of Norma, a production that I had seen a few days before. It did not seem possible that such a peaceful place could be involved in such a dramatic event. Even more incredible, if you think, was the fact that not long before a video tape illustrating the fire precautions had been shown to journalists (precautions that I think were only hypothetical or if anything programmed).

The first thing I did was to run to the theatre, and even before reaching corso Cavour I was hit by the acrid smells of smoke. I immediately understood that things were worse than what I could have hoped for, but I would never have imagined that things could have been as dramatic as they were and, in a certain sense, definitive.

Only the external structure of the building was left standing, the cupola and the roof with its red and blue tanning that covered the stage had already collapsed in the smoke and flames; unstoppable flames against which the fire brigade could do little or nothing in this one-sided battle.

A real tragedy in which legal procedures have brought about situations to this day unresolved that, apart from the obvious necessity of finding the reasons for the fire, which was subsequently confirmed as arson, would have had such an incredible impact on the cultural life of the city, or better on that of the entire region.

When the Petruzzelli went up in smoke so did a long and golden season of Bari "the show city". Once, when I met people in other cities and I said that I was from Bari they would say: "Ah yes Bari, that's where the 'Fiera del Levante' is", but towards half-way through the 1980's the sentence changed and became». "Ah yes Bari, that's where the Petruzzelli is".

It would have been a waste of time to explain to these people that the Petruzzelli had been there since the beginning of the century, but it was true that the theatre had only gained this renown, that was not an exaggeration to define as worldwide, over the last few years.

As a matter of fact I have run into would be dancers and singers many times who, with a nonchalant air, which hid a thin line of hope, said to me "I have not performed at the Petruzzelli yet, but I hope to". All these hopes went up in smoke; that of the fire. many experienced emotion on an intimate and personal level, myself included.

Thanks to my mother and father's passion for opera, and an unrealised dream of being able to study singing, I had started going to the theatre from a very early age; I was only four, whatever the performance was, from opera to cinema, concerts as well (I

remember that many years ago there was even an equestrian circus). Then, for professional reasons, the theatre became even more familiar to me; over the last few years I went there daily. It was as much part of my life as the old editorial building (even that is now only a memory, as it has been substituted by a modern building).

Only when people had got over the shock of the fire did they start to consider this particular situation now that the theatre was no more, and they were able to value the "moral" damage to the city.

Bari was forced to abdicate from its role as the guiding city for national shows in the world; it no longer had its theatre and, not long after, for those incredible yet possible coincidences, a debate about the running and the security precautions of the Piccinni theatre opened up and the 'Nino Rota' auditorium was closed due to the lack of adjustments made to the security regulations.

In the blaze, the satisfactions, the anxieties, and the desires of a public, that had never loved its theatre as much as it did in that moment, were consumed. Recently, the existential events have unfortunately caused the attention that this problem deserved to disappear and the angry feelings about what happened have been taken over by a fatalistic acceptance. Periodical and praiseworthy initiatives to keep the problem of the rebuilding alive, dutifully separate from those connected to the penal and civil responsibility for the blaze, have been met with sceptical consideration by the passionate theatrogoers.

It is for this reason, accepting my friend Tony Rizzo's invitation, that I have decided to comment, often on the wave of personal memories, on some of the most enthusiastic moments over the last few theatrical seasons. Perhaps, looking back at the photos of the nearly always excellent shows, in some cases just good, but always so, the public's interest will reignite and relive.

As everyone hopes, one day the theatre will be rebuilt and will resume its activity. Maybe this will also mean rebuilding a vital part; that is its public; a public that will find themselves in a fundamentally different auditorium, more like a theatre of today; a public that will need to get used to and consider the theatre as the "new" Petruzzelli. This book in which Tony Rizzo's magnificent photography has condensed, fixing the fleeting moment, the last few years of the theatre's intense, fervid and varied life that was the happy yet bitterly conclusive flicker of a century of theatrical activity, could also play its part in this double purpose.

A bit of history

Towards the end of the last century, when Bari had a population of about seventy thousand, the Piccinni theatre – which then, due to the lack of security standards, could hold up to 1500 people – did not seem to be able to fulfil the cultural necessity of the city. So the local government started thinking about giving the city another theatre, with at least double the capacity of the municipal theatre. Owing to the economic crisis of the country the local governors decided to invite local businessmen, offering them free soil and 40.000 lire (about £ 15 sterling, we are in 1891) as counter-stock.

The offer tempted two traders: Giacomo Sbisà and Antonio Petruzzelli who, in 1894, individually came forward offering to build the theatre. Antonio Petruzzelli's proposal was the better and he was entrusted with the task. Years before, Eng. Canedi had already written up plans for a new theatre and so, according to the local governors, the Petruzzelli, which was granted an unbuilt up area on an axis with Via Putignani and Via Conte di Cavour, had to conform to these. The theatre should have been named after one of Bari's musicians Nicola De Giosa who was an internationally well known composer and conductor.

Nevertheless Antonio Petruzzelli twice presented a new project; at first in 1896, this project was edited by his brother-in-law Eng Angelo Messeni and was substantially different to that of Canedi. Amongst other things Petruzzelli asked for a larger area: 4823 m² instead of the original 3224 m², therefore setting the number of seats at 3200. He also asked for the name to be changed from De Giosa to Petruzzelli. He was given the go ahead.

In March 1893 Petruzzelli presented another application of modification; having calculated the necessary costs he had realised that they had gone way over budget. As a matter of fact, the cost was 990.000 lire (about £ 400 sterling for the building and 500.000 (about £ 200 sterling) for the furnishing. So Petruzzelli proposed a theatre with 2200 seats, and with a façade which was 56 metres wide and 77 metres long at the sides.

In April 1893 the local government approved the project, but with a slight alteration put forward by the governors; a theatre with 3000 seats on an area of 4656 m². Petruzzelli had three and a half years to carry out the work, that had to stand on an axis with Via Putignani and to be alligned with the Chamber of Commerce, the only building at the time on that side of Via Conte di Cavour.

The works were put off again due to the economical crisis of the country, but, as if to take the population's attention away from these problems (leading to the violent uprisings in April 1898 over the increase in tax on flour, which in turn led to Bari being entrusted to the hands of General Pelloux) the local authorities made sure that the work started (amongst other things, it would have created many jobs for the population). And so the construction was officially started on the 23rd of May 1898. It took a lot longer than the estimated three and a half years. Actually, it took five to finish the works, but in the end, on February the 14th 1903 the Petruzzelli theatre was inaugurated with Meyerbeer's Gli Ugonotti.

In June of the same year, the monthly magazine "Apulian technical review", edited by the Apulian engineers and architects, published a wide, deep and encomastic analy-

sis of the "New Petruzzelli Theatre" comparing the quality to other premises built elsewhere; a comparison from which the theatre of Bari came out on top.

It is worthwhile recalling that at the inaugural evening a one-off issue by Paolo Anaclerio entitled "art and the stage" was published; this included the biographies of the two patrons Onofrio and Antonio Petruzzelli and of the designer (who had signed the designs with his original surname, CiccioMessere, whereas in the publication his assumed surname is used) as well as the singers worthwhile remembering: Carmen Bonaplata-Bau, Tina De Spada, Ada Bortesi, Carlo Cartica, Giuseppe La Puma, Giovanni Tansini, Ettore Ciccolini, the conductor of the orchestra Gaetano Zinetti and the trader Antonio Quaranta, a historical name in the theatrical life of Bari, to whom, thanks to his acquired merits as manager of the Piccini, the Petruzzelli brothers intended to entrust the running of the new theatre. For the records, Antonio Quaranta also organised operatic performances in Lecce, Chieri and Teramo.

A precious, in as much as it contains the documents, publication by Vito Antonio Melchiorre, re-edited in 1992 by the West Bari Rotary club (Vito Antonio Melchiorre, The Petruzzelli Theatre, Ed. Adda Bari) contains the various requests made by Antonio Petruzzelli and the deadlines of the subsequent agreements. From these texts we are also able to obtain a point that, at present, is often discussed in legal terms: the third comma of article 5 of the agreement stipulated on the 29th of January 1896 says verbatim: «If the building should collapse due to an earthquake, a fire or any other cause, the licensee (Petruzzelli) and its owners will have the right to replace the theatre in its original state, as long as works are undertaken within a year and are completed in three including the day the collapse occurred: or they will have to clear the material away and give the ground back to the local government within a year from the above mentioned cut-off date».

If we continue reading the texts of the various agreements between the local government and Antonio Petruzzelli another important detail comes out about the town's theatrical situation in that period. As a matter of fact, Antonio Petruzzelli's rival Giacomo Sbisà had not given up on the idea of building a theatre on his own and he had actually gained the permission to construct one behind the Chamber of Commerce; this, however, was a time construction carried out by Sbisà on the authorisation of the Harbour Office. But, in the agreement between the local government and Antonio Petruzzelli of April 1898, amongst the various points taken into consideration by them point 5 says verbatim: «The local government is obliged to knock down the theatre of Giacomo Sbisà, that at the moment can be found behind the Chamber building, no later than two months after the inauguration of the Petruzzelli theatre, in pursuance of the reserved right of the Harbour Office, for whom the local government will complete all the paperwork so that they avail to the resolute condition explicitly agreed upon in the concession given to Mr Sbisà". And in article 6 it says: "The local government assumes the obligation of laying down the means of authorisation for the ground to make sure that, from this day until twenty years after the inauguration of the "politeama" Petruzzelli, there are such rigid conditions so as to prohibit the construction of other Politeamas, theatres or any other definitive or provisory premises for public entertainment".

Guaranteed by this intelligible covering – as a matter of fact, the commitment of other

accomplishers was considerably high – the Petruzzelli began its life in 1903, taking on a role in the town's life that, if we look closer, more than ever in recent years, went far beyond that "container of shows". Actually, and it needs to be said, ever since the Petruzzelli's first years as a "politeama", it has been considered as merely sufficient by the local upper class and also by the local intellectuals, amongst these the well known historian and poet, Armando Perotti, who (in 1910) wrote: "Nobody will deny the Petruzzelli of its colossal proportion (amongst all the other theatres then working in Italy, only the "San Carlo" of Naples, the "Massimo" of Palermo and the "Scala" of Milan were as big) and its ornamental magnificence, but nothing will be able to erase the stain of being a popular theatre".

The town practically abandoned one "theatre", the Piccinni, and opted for another place, that was only a 'politeama', which produced more varied shows, which were not always accepted by the more learned people of Bari.

With time the word "politeama" disappeared, substituted by "theatre", but basically, apart from its external magnificence, its character remained the same. In fact, despite the slight alterations brought about by Messeni's project, the theatre had no real foyer – the space that hosts the public during the interval – it only had an enlarged "room for the public" (as described in the original project) that, in theatres, is normally a room in front of the real foyer. Ever since the beginning, this room was supposed to have been put to a more articulated use (for café chantant and cinematographical shows). This is probably the reason why the whole balcony of the second tier boxes facing the foyer has never been built.

According to the interesting and documented sociological studies undertaken by Francesco Picca (Bari "capital" of theatre – the Politeama Petruzzelli 1877-1914, ed. Edipuglia), the politeama helped to draw people's attention to an area that, at the time, was only occupied by the Chamber of Commerce and which, not many years after, would be enriched with notable buildings that have given that side of Via Cavour (today Corso Cavour) a prestigious architectonic aspect. It is also worthwhile adding that it is true that the theatre had – and the programmes of its shows witness this fact – a "popular" tone, but the surrounding buildings built on its wake, had quite a different tone.

However, on the other hand, the aim of its owners, apart from the economical aspect (it was an investment from which the private investors had to benefit) was to widen the attendance band. So, if at the "Piccinni", as somebody had noticed, you could see the same people all the time, the "Petruzzelli", in a hall that was much more decent than other theatres in town that the city had depended on up until then as an alternative to the municipal theatre, pulled in a greater public. A public that, even through the ups and downs of the economic and political situation that had its toll on Bari like on the rest of Italy, ended up loving the theatre; seeing in it a reason, not only of immediate satisfaction but also, and why not, one of social elevation. Even to the point, in recent years, when, due to a coming together of different situations, the theatre hosted shows – not least those cinematographical ones – more or less aligned with those of its first years of life, some moderate historically ill-informed people cried out about the scandal.

It had taken time, but apart from its "popular" structure, for its public the Petruzzelli had become "the theatre". There had been a meeting half-way between a structure that

was born to be popular and the “public” that had wanted to heighten its status. A long, tiring, often slowed down, process but one that had reached incisive and positive heights, – ever since Carlo Vitale took over the running of the theatre, during which time it was recognised and given the prestigious qualification of “theatre of tradition – which was fulfilled in the 1980’s by Ferdinando Pinto.

The programmes of the last few years, that Tony Rizzo’s photographs witness with an unquestionable and eloquent living documentation, give an idea of the completeness of the trends followed. In fact even some of the older shows that slightly call back the popular tone are not missing, but they are only a pass to a greater, more colourful and charming mosaic.

These memories, however, must not and cannot be an occasion for regrets, but in the case of the Petruzzelli they can, rather must, become a stimulus to start again, to rebuild. Perhaps today (1995) situations have changed and the “private hand” is no longer able to do what the, then, “public” could not do. Therefore, has there been an inversion of the roles? Whatever happens in the future, whatever situations are able to be carried out, today more than ever, the “people” for whom the politeama was built have only one wish: to have the Petruzzelli again.

NICOLA SBISÀ

Balletto

A partire dagli anni '50, il Petruzzelli aveva episodicamente ospitato spettacoli di balletto, una forma d'arte affidata essenzialmente all'iniziativa delle società concertistiche locali, che avevano così inteso arricchire il loro ventaglio di proposte. Si trattava, in molti casi, di complessi – spesso non più che decorosi – provenienti dai teatri dell'Europa dell'Est e soprattutto legati ad un repertorio quanto mai tradizionale.

L'impennata qualitativa – che si risolse in un beneficio per il pubblico in quanto stimolò anche altri organizzatori di spettacolo ad un consistente cambiamento di rotta (migliorando cioè le scelte) – si ebbe per il balletto proprio con l'assunzione della gestione del Petruzzelli da parte di Ferdinando Pinto. Il “colpo grosso”, l'avvenimento storico, si ebbe con la venuta a Bari di Rudolf Nureyev, il grandissimo danzatore che, pur avendo all'epoca già imboccato la china discendente, era ancora una star – anzi “la” star – di primissimo piano.

Ma, ed è quel che più conta, non si trattò di un momento episodico, di una concessione ad un desiderio vagheggiato da tempo dal pubblico, bensì dell'avvio di una stagione d'oro per il balletto a Bari, stagione durata sino al momento del rogo e sicuramente irripetibile, data l'uscita di scena di molti grandissimi personaggi esibitisi al Petruzzelli.

Nureyev fu solo il primo, ma i grandi nomi, fossero di danzatori o di direttori di complessi o di coreografi, divennero non più mitiche citazioni: i loro spettacoli non furono più solo fruibili altrove, ma oggetto di un apprezzamento diretto. E fra il pubblico barese e costoro finì ben presto per crearsi un *feeling* sincero, consistente, che sopravvive ancora oggi.

L'ampiezza del palcoscenico del Petruzzelli fu apprezzata da tutti coloro che si avvincedarono sulle antiche tavole, le quali si abituarono per la circostanza ad essere ricoperte dal tappeto adatto alla bisogna.

Ma il Petruzzelli offrì il meglio del meglio, tenendo conto e del successo che coronava spettacoli a livello mondiale e della fama che accompagnava compagnie, corpi di ballo, solisti e coreografi.

Carla Fracci, Luciana Savignano, Alessandra Ferri, Barishnikov, Roland Petit, Zizi Jeanmaire, Maurice Béjart, Martha Graham, Antonio Gades, tanto per fare qualche nome, li vedemmo al Petruzzelli. E sotto l'effetto trainante di queste “aperture” verso la grande danza realizzate dal Petruzzelli, anche le organizzazioni concertistiche cittadine, che usufruivano del teatro, elevarono decisamente il tono delle loro iniziative, richiamando spesso gli stessi complessi o gli stessi solisti o proponendone autonomamente di pari valore. Non a caso, nell'arco degli anni '70-'80, Bari poteva fregiarsi del titolo di “capitale della danza”.

Già gli ultimi anni di attività del teatro confermano ampiamente quanto abbiamo scritto.

Solo nei programmi del Petruzzelli – ripetiamo, il teatro ospitava anche spettacoli di pari portata promossi da altre organizzazioni – il suo palcoscenico ospitò Barishnikov con la Ferri, due spettacoli della compagnia di Roland Petit ed altrettanti di quelle di Maurice Béjart e Martha Graham, ma anche il London Festival Ballet, il Balletto dell'Opera di Lione, il Kirov di San Pietroburgo, il gruppo di Micha van Hoecke, la compagnia di Alvin Ailey, Antonio Gades, Pina Bausch col suo Wuppertaler Tanzteater, il gruppo dei Movers.

Un panorama, come si vede, emblematico della volontà di proporre al pubblico personaggi o complessi che esprimevano al meglio gli orientamenti più significativi della danza odierna.



Bari - Teatro Petruzzelli.

Ballet

Since the 1950's the Petruzzelli had episodically hosted ballet performances, an art form essentially entrusted to the initiatives of the local concert society, who wanted to enrich their range of proposals. Most of the companies - often not more than just decent came from the Eastern European theatres and, above all, they had a very traditional repertory.

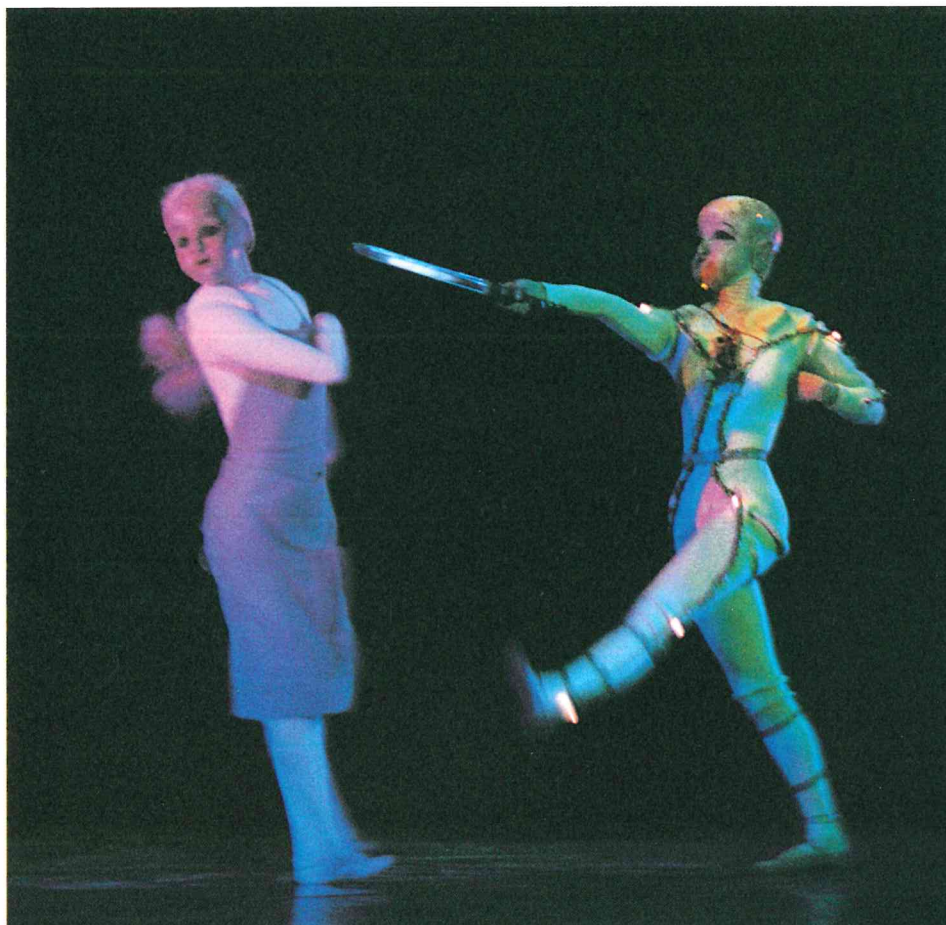
The rise in quality for ballet - that ended up benefiting the public in the fact that it stimulated other show organisers into consistently changing course (therefore bettering the choice) - came about when Ferdinando Pinto took over the running of the Petruzzelli. The "big hit" and historical event was when Rudolf Nureyev came to Bari, the great dancer who, even though his career was coming to an end, was a star - rather "the" star - a leading artist. This was not just an occasional moment or the granting of a wish that the public had longed for, but rather, and this is the most important thing, the start of a golden season for ballet in Bari, seasons that continued up until the blaze and are now certainly unrepeatable due to the fact that many of the artists who performed at the Petruzzelli have now left the stage for good.

Nureyev was only the first in a long line of great names of dancers, conductors and choreographers who became no longer mythic quotations. Their performances were no longer something that you could only go and see elsewhere, they were objects that could be appreciated directly; and a sincere and consistent feeling that survives until this day was created between the artists and the people of Bari. The width of the Petruzzelli stage was appreciated by all those who triumphed on the old boards, which got used to being covered by whatever carpet fitted the occasion. The Petruzzelli offered the best of the best, taking into consideration both the success that crowned world class performances and the fame that accompanied companies, dance troupes, soloists and choreographers.

Carla Fracci, Luciana Savignano, Alessandra Ferri, Barishnikov, Roland Petit, Zizi Jeanmaire, Maurice Béjart, Martha Graham, Antonio Gades, just to name a few of the performers that we saw at the Petruzzelli. It was under the hauling effect of this "opening" towards the great dance by the Petruzzelli, that other town organisations which used the theatre had to heighten the tone of their initiatives, often recalling the same groups, the same soloist or autonomously proposing artists of equal worth. It is not by chance that throughout the 1970's and 80's Bari was able to bare the title of "dance capital". The last few active years of the theatre overwhelmingly confirm what we have written.

Only in the programmes of the Petruzzelli, we repeat that the theatre hosted other shows of equal worth, can we find that its stage hosted Barishnikov with Ferri, two performances of the Roland Petit company and as many for the companies of Maurice Bejart and Martha Graham, as well as the London Festival Ballet, the Lyon Opera Ballet, the Kirov of St Petersburg, Micha Van Hoecke's troupe, Alvin Ailey's company, Antonio Gades, Pina Bausch with her Wuppertaler Tanzteater and the "Movers" troupe.

A panorama, as you can see, emblematic of the will to propose groups and personalities that expressed the most significant trends of modern day dance at its best.



Maschere nel balletto
Cenerentola.
Masquerade in Cinderella.

Dominique Laine.
Dominique Laine.

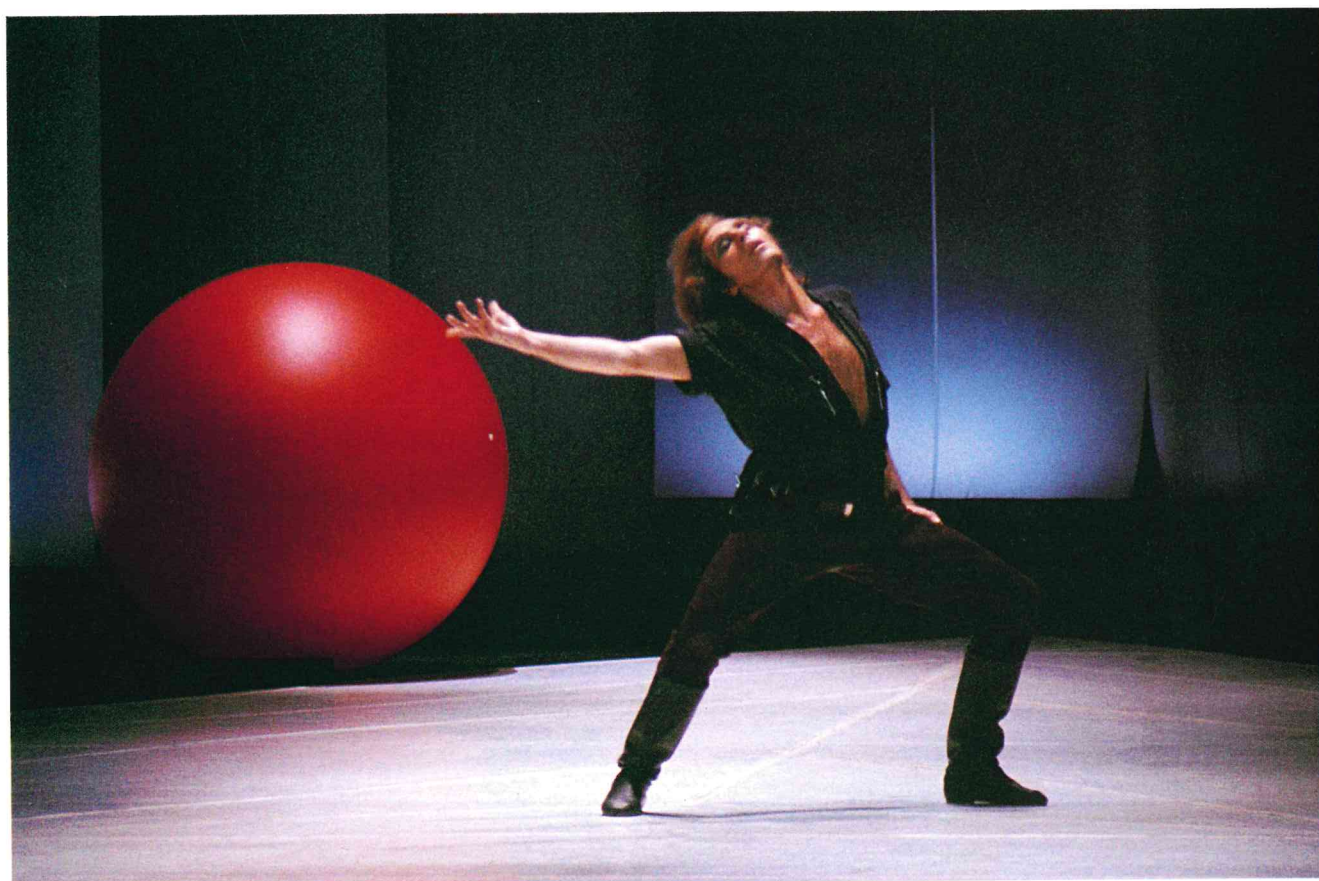


I grandi artisti non molto spesso hanno “eredi” degni di loro, ma qualche eccezione c’è e quando c’è è... eccezionale. Non è un gioco di parole, ma la constatazione che il pubblico barese ebbe modo di fare nell’aprile del 1987, quando assistette allo spettacolo *Cenerentola*, balletto su musica di Prokofiev, creato dalla coreografa Maguy Marin, nata e formata sotto l’ala di Béjart, prima di spiccare un volo che l’ha portata molto in alto.

Il suo lavoro, che resta una delle più riuscite creazioni dagli anni '50 in poi, fu presentato dal Balletto dell’Opera di Lione.

Il pubblico barese restò affascinato dall’umorismo col quale la Marin aveva rivissuto la favola di Perrault, imponendo maschere da bambolotti a tutta la compagnia di danza e inserendo l’azione in una specie di mondo dei giocattoli strutturato dallo scenografo Montserrat Casanova, che per realizzare le scene si era ispirato un po’ ai futuristi russi ed italiani. E questa idea si è trovata sulla stessa lunghezza d’onda della vena creativa di Maguy Marin, che in alcuni passaggi – come ebbe modo di rilevare qualcuno fra i più edotti ed informati – parve volutamente richiamare Ferdinando Depero ed i suoi indimenticati “balli plastici”.

Great artists rarely have worthy “heirs”, but there are exceptions to this rule, and when there is, it is... exceptional. This is not a play on words but the constataction that the people of Bari were able to make in April 1987 when they saw the performance of *Cinderella*, a ballet, with the music of Prokofiev, that was choreographed by Maguy Marin under the guidance of Bejart, before taking the flight that has led to great success. Her work was performed by the Opera ballet of Lyon and remains to this day one of the most successful creations. The public of Bari were charmed by the humour with which Marin presented Perrault’s fairy tale; using toy doll masks for all the dance troupe and inserting the action in a type of toy world, designed by Montserrat Casanova, who was slightly inspired by the Russian and Italian futurists. Casanova’s ideas and Marin’s creative vein were so much on the same wavelength that – as some more informed people said – it willingly seemed to recall Ferdinando Depero and his unforgettable “plastic dances”.



Maurice Béjart, un altro dei grandissimi personaggi che il Petruzzelli ebbe modo di far giungere a Bari, presentò col suo celebre complesso "Ballet du XX siècle" una delle sue più suggestive creazioni: *Malraux ou la metamorphose des Dieux*. Un lungo racconto danzato in quattordici episodi, per quasi tre ore di spettacolo, ma che affascinò, se non addirittura commosse, per la sua intensità, il pubblico accorso a vederlo nel maggio del 1987. Si trattò per il complesso di Béjart dell'unica sosta italiana, al termine di una *tournee* in USA e prima di una nei teatri dell'allora Unione Sovietica.

Béjart intese non raccontare cose precise riferendosi al celebre scrittore francese, testimone e attore di un lungo periodo della storia mondiale e non solo francese. Cercò, ottenendo risultati suggestivi e cogenti, di disegnare «le sue prospettive e le sue introiezioni letterarie», attraverso una serie di personaggi emblematici e legati dalla costante presenza di un personaggio-chiave, "la morte", onnipresente ed enigmatico.

Nella compagnia allora aveva un ruolo di spicco il grande Jorge Donn, uno dei danzatori più impegnati nelle varie compagnie di Béjart che in lui vedeva uno degli interpreti più fervidi ed espressivamente capaci della sua inesauribile vena creativa. Il ruolo della morte era sostenuto da Lynn Charles. L'occasione, più unica che rara, fece giungere a Bari tutti i critici di danza italiani.

Maurice Béjart, another great character that the Petruzzelli was able to bring to Bari, presented, with his famous troupe "Ballet du XX siecle", one of his most evocative creations: *Malraux ou la metamorphose des Dieux*. A long story told in fourteen episodes, that lasted almost three hours, but in spite of that, it charmed, even touched, due to its intensity, the public that flocked to see it in May of 1987.

It was the only stop in Italy for Béjart's troupe, which was between the end of one tour in the U.S.A. and the beginning of another in the theatres of the then Soviet Union.

When referring to the famous French writer, who was also a witness and actor of a long period of world history, and not just French, he intended not to be precise. He tried to obtain evocative and significant results, to design "his prospects and his literary introjections" by using a series of emblematic characters who were linked by the constant presence of a key character; "Death" who was omnipresent and enigmatic.

In the troupe the great Jorge Donn had a leading role. He was one of the most committed dancers in the various troupes of Béjart, who saw Donn as one of the most fervid interpreters who was also expressively capable of interpreting Béjart's inexhaustable creative vein. Lynn Charles played the part of Death. The occasion, one of a kind, succeeded in bringing all the dance critics to Bari.

Jorge Donn.

Jorge Donn.



Balletto
Ma Pavlova.

Ballet
Ma Pavlova.

Fra i pubblici italiani dinanzi ai quali si è esibito in prima persona o come coreografo, Roland Petit ha, sin dalla sua prima venuta a Bari, trovato quello della nostra città, il più caloroso e cordiale. Fra il grande danzatore e coreografo ed i baresi si è creato subito un sottile legame che il tempo, anziché affievolire, ha sempre di più rinforzato.

Non a caso la prima italiana del suo *Angelo Azzurro* ebbe luogo al Petruzzelli. Lo stesso Petit volle ricoprire il ruolo dello sfortunato professore Unrat, portato al totale degrado dalla passione per la fatale Lola, personaggio ambiguo e seducente affidato alla bravura ed al temperamento di Dominique Khalfouni.

Ma la venuta a Bari del Ballet de Marseille, non si limitò alla presentazione del balletto ispirato al romanzo di Heinrich Mann, reso celebre dalla trasposizione cinematografica di von Sternberg.

Successivamente Petit infatti presentò – sempre a maggio del 1987 – un'altra sua creazione: *Ma Pavlova*, il balletto ispirato alla celebre danzatrice. «Un inno – come ebbe a dire lo stesso Petit – a tutte le danzatrici, note e meno note, celebri e nascoste, che considero teneramente come tante piccole principesse, silfidi, cigni, ovvero tante piccole Pavlova».

Le scene cupe e suggestive dell'*Angelo Azzurro* erano di Josef Svoboda, i costumi dei due balletti rispettivamente di Franca Squarciapino e di Lisa Spinatelli. L'Orchestra del Petruzzelli era affidata alla bacchetta di David Garfurth.

Amongst all the Italian audiences in front of which Roland Petit has performed, ever since he first came to Bari, he has found the public of our city to be the warmest and most cordial. A fine bond has been created between this great dancer and choreographer and the people of Bari; a bond that time, rather than weaken, has made stronger and stronger.

It is not by chance that his first performance of *Blue Angel* was at the Petruzzelli. Petit wanted to recover the role of the unfortunate Professor Unrat, who had been led to total degradation by his passion for the fatal Lola. He entrusted this ambiguous and seductive character to the skill and temperament of Dominique Khalfouni.

However, when the Marseille ballet came to Bari, it did not limit itself just to the presentation of the ballet inspired by Heinrich Mann's novel, made famous by Von Sternberg's film. Infact, subsequently, Petit presented – in May 1987 – another one of his creations: *Ma Pavlova* inspired by the famous dancer. "An anthem" as Petit said "to all the dancers, well-known and less well-known, famous and hidden, that I tenderly consider as little princesses, sylphs, swans, or rather, many little Pavlovas".

The dull and evocative set was by Josef Svoboda, the costumes of the two ballets were made by Franca Squarciapino and Lisa Spinatelli respectively. The orchestra of the Petruzzelli was conducted by David Garfurth.

Scena da
L'Angelo Azzurro.

Scene from
Blue Angel.



Carla Fracci.
Carla Fracci.



George Jancu da *La fille mal gardée*.
George Jancu from La fille mal gardée.

Carla Fracci, la “divina”, una delle beniamine del pubblico barese, di fronte al quale si è esibita numerose volte, è stata l’interprete applaudita di una versione esemplare del celebre balletto di Herold, *La fille mal gardée* con la coreografia di Heinz Spörli. Ma lo spettacolo, già di per sé eccezionale per il livello della protagonista, è stato prezioso in quanto presentato, nel novembre del 1987 – nell’ambito del ciclo “Teatrodanza” –, dal “Balletto della Scala”.

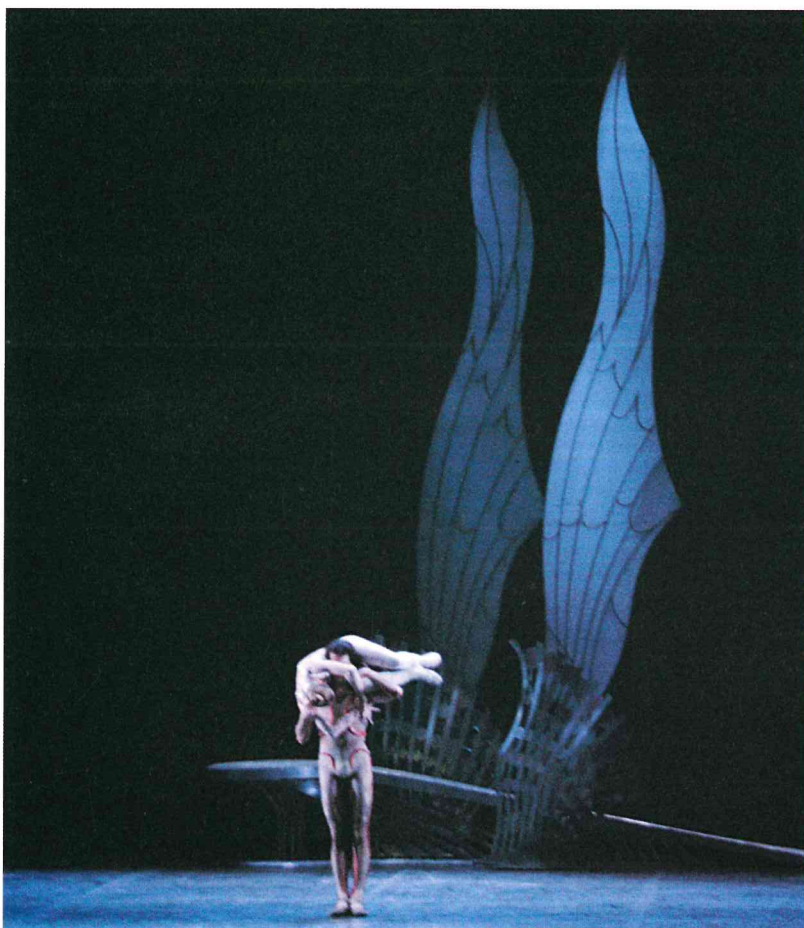
Accanto alla Fracci uno dei suoi partner più assidui, il ballerino George Jancu. Ma eccezionali anche le altre prime parti, affidate a Biagio Tambone e soprattutto a Bruno Vescovo che, come vuole la tradizione, ha danzato “en travesti” nel ruolo di mamma Simone, con un esito che anni dopo è ancora rammentato dal pubblico.

Per l’occasione, musica dal vivo con l’orchestra del teatro Petruzzelli diretta da Michel Sasson. Dopo la “prima”, il ruolo sostenuto dalla Fracci venne affidato per le due repliche a Annamaria Grossi e Elisabetta Armiato, e quello di Jancu a Michele Villanova.

Carla Fracci, “the Goddess”, one of the public of Bari’s favourites, in front of whom she has performed on numerous occasions, was the applauded interpreter of an exemplary version of Herold’s famous ballet *La fille mal gardée*, with choreography by Heinz Spörli. The performance, which was already exceptional due to the high level of the lead, was even more precious in the fact that it was presented by the “Balletto della Scala” in the series: “Dance Theatre” in November 1987.

One of Fracci’s most diligent partners, George Jancu was next to her, but there were other exceptional interpretations by Biagio Tambone and, above all, Bruno Vescovo who, as the tradition goes, danced “en travesti” in the role of Mamma Simone with such great success that his performance is still remembered by the public to this day.

For the occasion there was live music with the Petruzzelli orchestra conducted by Michel Sasson. After the first night, Annamaria Grossi and Elisabetta Armiato took over Fracci’s role for the following two evenings and Jancu was substituted by Michele Villanova.



Passo a due da *Il lago dei cigni*.
The two-step from Swan Lake.

Il London Festival Ballet in azione.
The London Festival Ballet in action.



Gran Bretagna, paese nel quale il balletto ha una posizione di eccezionale prestigio e gode dei consensi di un pubblico quanto mai numeroso ed appassionato. Di qui la fama che accompagna da sempre i complessi di danza britannici, fama quasi pari a quella dei complessi russi. Attesa dunque giustificata per lo spettacolo che il London Festival Ballet tenne il 7 ed 8 febbraio 1988 al Petruzzelli, attesa determinata anche dall'annunciata apparizione in veste di ospite straordinaria della grande Natalia Makarova, uno dei nomi più prestigiosi della danza internazionale. Il balletto britannico – all'epoca affidato alle cure del grande Peter Schaufuss – ebbe anche come soliste di gran classe le italiane Elisabetta Terabust e Lucia Truglia.

Un programma che era assortito in maniera da dare un saggio antologico del vasto e vario repertorio del complesso inglese, e accanto al “passo a due” da *Il lago dei cigni* – uno dei cavalli di battaglia della Makarova –, anche brani da balletti coreografati da Glenn Tetley, C. Bruce, John Cranko (dal suo ormai divenuto celeberrimo *Oneghin*) e Roland Petit.

Great Britain, a country in which ballet has an exceptionally prestigious position and enjoys a numerous and passionate public consensus. It is from here that we have the fame that always accompanies the British dance troupes which are as famous as their Russian contemporaries. Therefore, the wait for the performance of the London Festival Ballet on the 7th and 8th of February 1988 at the Petruzzelli was justified; a wait that was also determined by the announcement that the great Natalia Makarova, one of the most prestigious names in international dance would be making a guest appearance. British ballet – then entrusted to the great Peter Straufuss – also had as high class soloists the two Italians Elisabetta Terabust and Lucia Truglia.

They produced a programme put together in such a way as to give an anthological sample of the English company's vast and varied reperatory, and, alongside “the two step” from *Swan Lake* – one of Makarova's tour de forces – there were also passages from ballets choreographed by Glenn Tetley, C. Bruce, John Cranko, (from his renowned *Oneghin*) and Roland Petit.



Il Balletto Kirov in azione.
The Kirov Ballet in action.



Eredi di una grande tradizione, creatasi nel solco di un rispetto del classicismo più puro, ma al tempo stesso non cristallizzato, i danzatori del teatro Kirov di Leningrado – oggi San Pietroburgo – furono i protagonisti di indimenticabili serate nel giugno del 1988, presentando uno dei classici della danza accademica: *Il lago dei cigni*.

« Il Kirov viaggia nella poesia di un tempo inconsumato – scrisse un critico per l'occasione – quello che ha il colore delle fiabe, quello che è fermo in stagioni di purezza. La sua innocenza è fatta di sfumature pastello miste ad un *kitsch* così solenne e convinto, che rischia di commuovere o turbare; una pomposità che ne fa il fascino e lo smalto ».

Parole entusiastiche, ma che trovarono esemplare riscontro negli spettacoli baresi, nel corso dei quali il pubblico del Petruzzelli poté assistere al celebre balletto musicato da Ciaikovski – già visto in altri allestimenti spesso anche rimarchevoli – in quella che resterà nel ricordo degli appassionati la versione “definitiva” e “autentica”. Merito anche degli allora sfolgoranti giovani solisti del teatro russo, i danzatori Faruk Ruzimatov e Altynai Assylmuratova.

T*he dancers of the Kirov theatre of Leningrad – today St Petersburg –, heirs to a great tradition that had been created by respecting the most pure yet at the same time often uncristalised form of classism, were the protagonists of an unforgettable evening in June 1988, when they performed one of the classics of the dance academy: Swan Lake.*

One critic wrote on the occasion: “The Kirov travels in an unconsumed time, one that has the colour of the fairy tales, one that is still in pure seasons. Their innocence is made up of mixed pastel tones, such a solemn and convinced kitsch, that is able to touch you; a pomposity that makes it charming and shining”. These are enthusiastic words, but ones that were confirmed by the performances in Bari, in the course of which the audience of the Petruzzelli was able to see the famous musical ballet of Tchaikovsky – that had already been seen in other often regrettable productions – that will remain in the memories of the passionate as the “definitive” and “authentic” version. Due merit goes to the then dazzling young soloists of the Russian theatre and the dancers Faruk Ruzimatov and Altynai Assylmuratova.



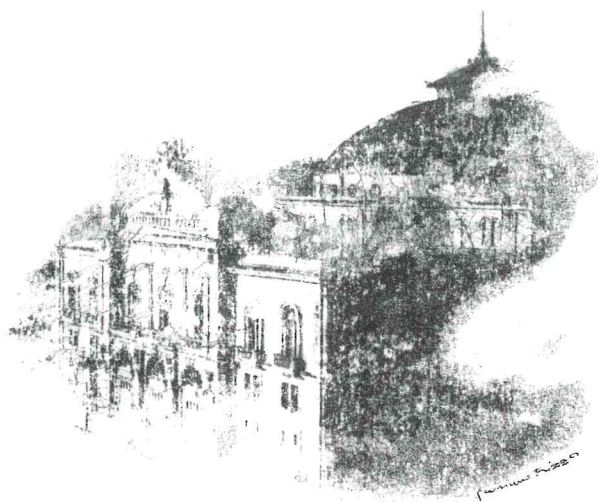
La sagra della primavera.
The rite of spring.



La compagnia di Martha Graham, la santona della danza che ancora nell'88 pareva eterna ed era già considerata un mito vivente, tenne due spettacoli con diversi programmi. Qualche sua coreografia era in parte nota al pubblico barese, ma l'incontro con la compagnia alla cui preparazione la Graham sovrintendeva con inossidabile cura, fu fra le cose più straordinarie vissute dagli appassionati della danza.

La "cifra" della Graham – la essenzialità scenica affidata ad un simbolo centrato e suggestivo, come sfondo ad un movimento la cui concezione aveva dato una scossa profonda al modo di concepire e vivere la danza sin dagli anni '50 – affascinò gli spettatori. Particolarmente in *Diversions of angels*, *Phaedra*, e *El penitente*, il pubblico colse i motivi dell'universo creativo della grande coreografa, che, come si seppe poi, seduta fra le quinte del teatro seguiva passo passo il lavoro dei suoi danzatori.

Martha Graham, the guru of dance who even in '88 seemed eternal and was already considered a living legend, brought her company to Bari and put on two performances with different programmes. Some of her choreography was well-known to the public of Bari, but the meeting with the company whose preparation was overlooked by Graham was among some of the most extraordinary things seen by the dance lovers. The public were fascinated by Graham's 'number' – the essentiality of the stage was entrusted to a central and evocative symbol, as background to a movement whose conceptions had shaken up the way of conceiving and living dance ever since the 1950's. In *Diversions of Angels*, *Phaedra*, and *El Penitente* in particular the public caught the themes of the great choreographer's creative universe, who, as we subsequently realised, was sitting behind the stage following the work of her dancers step by step.





Fiore di ballerine da Coppelia.

*Flower of ballerinas
from Coppelia.*

Roland Petit.

Roland Petit.



C*oppelia, la ragazza dagli occhi di smalto.* Il balletto tratto su musiche di Leo Delibes da Saint Leon dal racconto di Hoffman, è uno dei capolavori del balletto accademico, anche se in pratica sigla con la sua apparizione sui palcoscenici di tutto il mondo la conclusione di un periodo di storia teatrale legata al Secondo Impero francese, quello che finì con la sconfitta di Sedan.

Ma la vicenda dall'automa creato dal mago Coppelius e dell'amore fra i giovani Franz e Swanilda, è sopravvissuta alle rovine politiche di un'epoca, grazie alla fascinosa della vicenda ed a quella altrettanto indiscutibile della musica.

E oggi più di un coreografo ha inteso ricreare il balletto. Ci si è impegnato da par suo anche Roland Petit, che col suo Ballet National de Marseille presentò *Coppelia* per quattro serate: dal 19 al 22 aprile 1989.

Ma in quella occasione Petit non volle limitare la sua apparizione a Bari alla veste di coreografo e responsabile della compagnia: volle ancora una volta tornare in palcoscenico vestendo gli abiti di mastro Coppelius. Un "omaggio" al pubblico del Petruzzelli, col quale sin dalla sua prima venuta a Bari si era stabilito un simpatico e affettuoso *feeling*. La sua fu una prova di arte raffinata ed esemplare; le coreografie, da parte loro, rivelarono, anzi confermarono una volta di più una estrosità creativa capace di modularsi a seconda delle esigenze, guidata da una sensibilità di altissimo livello. Nei ruoli principali si alternarono Carlotta Zamparo e Lynn Charles, Jan Broeckx e Alain Rouillon; solo nell'ultima serata Petit cedette il posto a Luigi Bonino.

C*oppelia, the girl with sparkling eyes. The ballet based on the music of Leo Delibes of St Leon from Hoffman's story, is a masterpiece of academic ballet, even though, with its appearance on the world's stage, it practically marks the conclusion of a period of theatrical history linked to the second French empire; the one that finished with the defeat of Sedan. However, the automaton event created by the magician, Coppelius and the love between the two youngsters, Franz and Swanilda, has survived the political ruin of an epoch, thanks to the charm of the event, and the equal fascination of the music. Up until today more than one choreographer has recreated the ballet. Roland Petit who, with his National ballet of Marseille, performed Coppelia over four evenings: from the 19th to the 22nd of April 1989.*

However, in that occasion, Petit did not want to limit his appearance in Bari to choreographer and director of the company, he wanted to return onto the stage as Master Coppelius. A "homage" to the audience of the Petruzzelli with whom, ever since his first arrival in Bari, he had created an affectionate and pleasant feeling.

His was a refined and exemplary demonstration of art; the choreography revealed, or rather, confirmed again a creative inspiration that was able to modulate itself according to the needs, and which was driven by a high level of sensitivity. Carlotta Zamparo and Lynn Charles, Jan Broeckx and Alain Rouillon alternated the main parts; it was only on the last night that Petit gave up his place to Luigi Bonino.



Eccezionale creatore ed animatore di spettacoli di danza, spesso vissuti in prima persona, Micha Van Hoecke, il coreografo-danzatore russo-belga, cresciuto sotto l'ala feconda di Maurice Béjart, nella stagione '88-'89, oltre a curare le coreografie per *Aida*, ebbe uno spettacolo tutto per sé, presentando con la sua compagnia in due serate (25 e 26 maggio '89), un trittico ispirato a novelle di Nikolaj Gogol e prodotto in collaborazione col Cantiere d'arte di Montepulciano.

Lo spettacolo prendeva nome dalla prima delle novelle, *Prospettiva Nievskij*, le altre due novelle erano – forse più note al pubblico – *Il cappotto* e *Il naso*.

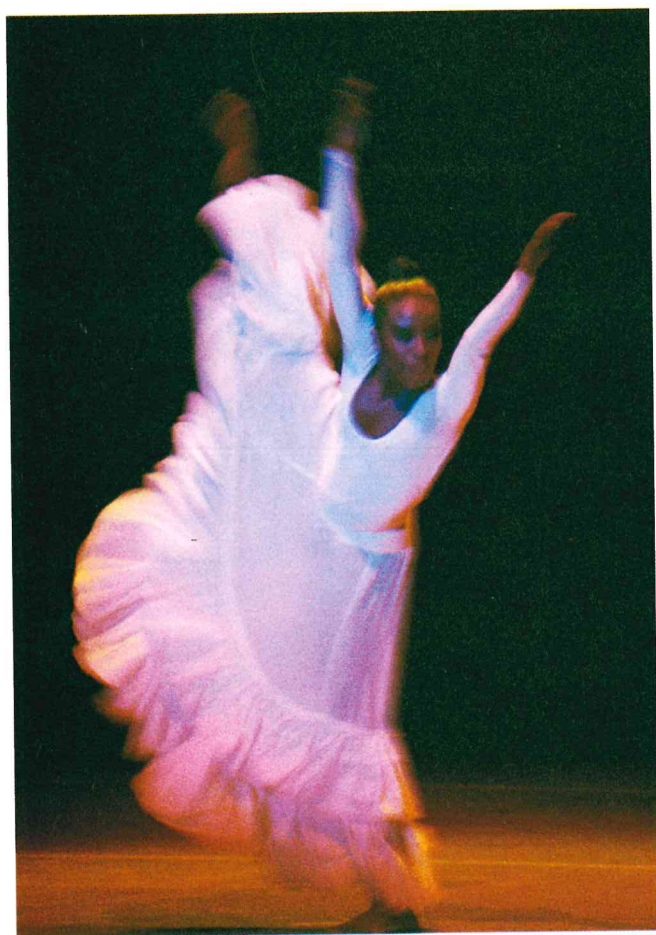
Sin dagli esordi della sua autonomia di coreografo-direttore di compagnia di danza, Van Hoecke aveva dimostrato di saper sviluppare in termini squisitamente personali le feconde indicazioni ed i preziosi suggerimenti di Béjart. L'atmosfera di amara ironia – per il pubblico ancor più che per i protagonisti delle vicende – che vena i racconti di Gogol, lo scontrarsi dei personaggi con situazioni esistenziali che divenivano drammatiche nel loro microcosmo, trovò in Van Hoecke il sensibile interprete, capace di affidare al movimento spesso parco ed essenziale, in un gioco di contrapposizione fortemente espressiva, lo spirito delle pagine di Gogol.

In the '88-89 season the Russ – Belgian choreographer – dancer Micha Van Hoecke, an exceptional creator and dance show organiser who grew up under the wing of Bejart, as well as organising the choreography of *Aida*, had his own show, performing over two evenings (the 25th and the 26th of May) with his company, a triptych inspired by one of Gogol's novels and produced in collaboration with the "Art Yard of Montepulciano". The performance took the name of the first novel *Prospettiva Nievskij*; the other two were – maybe more well known – *The Nose* and *The Coat*.

Ever since his debut as an autonomous choreographer-director of a dance company, Van Hoecke had shown that he was able to develop Béjart's prolific indications and precious suggestions to personal ends. The atmosphere of bitter irony that runs throughout Gogol's works and the clash of the characters with their existential situations that became dramatic in their microcosm, found a sensitive interpreter in Van Hoecke. He was able to confide the spirit of Gogol's pages to an often frugal and essential movement, in a game of strongly expressive oppositions.

Scene da
Prospettiva Nievskij.

Scenes from
Prospettiva Nievskij.



Scene dal
Lyon Opera Ballet.

Scenes from
The Lyon Opera Ballet.

Sull'onda di un successo riscosso nella stagione '86-'87, il Lyon Opera Ballet tornò al Petruzzelli nel giugno '89 con due programmi. Il secondo era la ripresa, chiesta dal pubblico e rinnovatasi con successo, della ormai divenuta celebre *Cenerentola* creata dalla coreografa Maguy Marin; l'altro constava di varie coreografie dovute all'estro creativo di altri straordinari coreografi dei nostri tempi: Nils Christie, Mats Ek (che il pubblico barese rammentava anche in veste di atletico ed espressivo danzatore), Hans van Manen e Nacho Duato.

Un assortimento espressivo di mondi sostanzialmente diversi, di fantasie formatesi in atmosfere differenti e pur tutte riconducibili nell'ambito suggestivo e colorito degli orientamenti nei quali si fraziona la danza del nostro tempo.

Dalla diversità quasi compiacentesi del colore, nel lavoro di Christie, alla fervida ricostruzione di significativi momenti di vita disegnati da Ek, alla essenzialità ritmica e di movimento che van Manen aveva strutturato su cinque tanghi di Piazzolla, alla introspettiva ed accorata narrazione ispirata alla vita dei contadini catalani proposta da Duato, lo spettacolo non mancò di colpire più che favorevolmente il pubblico, grazie anche alla valentia degli interpreti.

On the wave of a confirmed success in the '86-87 season, the Lyon opera ballet returned to the Petruzzelli in June 1989 with two programmes. The second one was the revival, by public demand and renewed success, of the well-known *Cinderella* created by Maguy Marin. The other consisted of various pieces put together with the creative whim of other extraordinary choreographers of our time: Nils Christie, Mats Ek (who the public of Bari remembered as an athlete and expressive dancer), Hans Van Manen and Nacho Duato.

An expressive assortment of substantially different worlds; of fantasies formed in different atmospheres and yet traceable within the evocative and colourful environment of the trends in which the dance of our time is divided. From the almost pleasing diversity of the colours in Christie's work, to the fervid reconstruction of the significant moments of life that are drawn by Ek; from the rhythmic essentiality and the movement that Van Manen had structured on five of Piazzolla's tangos, to the introspective and heartbreaking narration proposed by Dauto who was inspired by the Catalan peasants. The show did not fail to more than favourably take the public aback, thanks also to the skill of the interpreters.



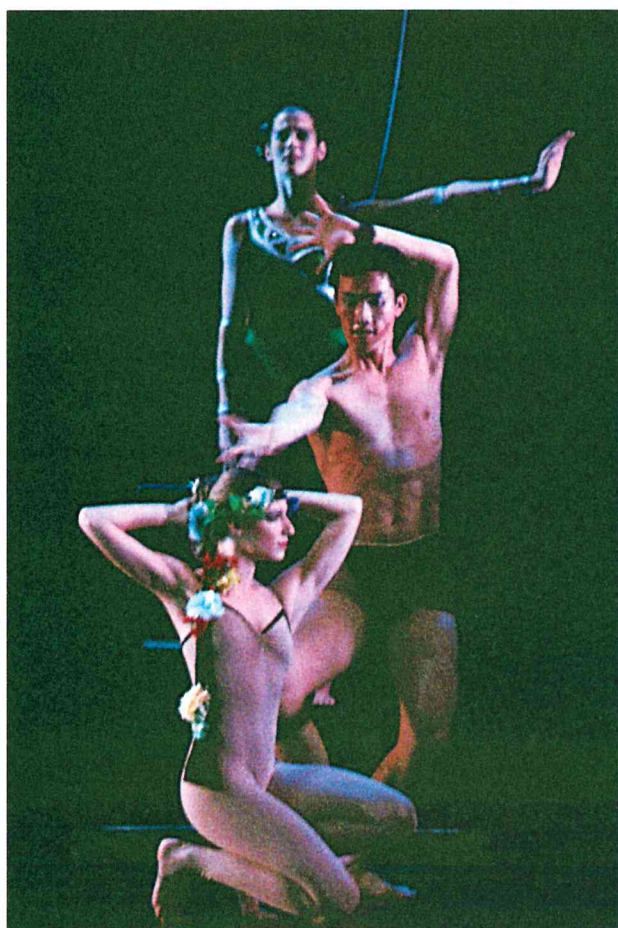
Scene da
Night Creature.

Scenes from
Night Creature and Cry.



Con due programmi in quattro serate lo Alvin Ailey American Dance Theatre fece la sua apparizione sul palcoscenico del Petruzzelli, portando una consistente ventata di novità, espressa dalle coreografie dello stesso Ailey, di Talley Beatty e George Faison. Ailey, uno dei coreografi più interessanti della sua generazione, aveva creato la sua scuola e la sua compagnia allo scopo di favorire «la conservazione e l'arricchimento dell'eredità della danza moderna americana e l'unicità dell'espressione culturale negra». Il tutto concretato con criterii di costruttiva avanguardia e con un ventaglio di scene molto ampio quanto suggestivo, anche grazie ad una scelta estremamente e intelligentemente diversificata delle basi musicali. Nei due programmi presentati a Bari (24, 25, 26 e 27 ottobre '89), infatti, si passava dalle musiche di Duke Ellington a quelle di Bela Bartók, ad assortimenti di pop e rock nei quali spiccava Otis Redding. Ma una costruzione di movimenti fluidi e serrati copriva un ampio spettro di spunti, narrativi o a se stanti, a sottolineare il desiderio di toccare ogni possibile corda emotiva. Un'esperienza vivissima e nuova, in quanto pur non essendo l'unica, né la prima grande compagnia di danza contemporanea venuta a Bari, quella di Alvin Ailey era sicuramente una delle più vivacemente interessanti. Il pubblico restò particolarmente colpito dai brani *Night creature* e *Cry*.

With two programmes over four evenings the Alvin Ailey American Dance Company made its appearance on the Petruzzelli stage, bringing with it a consistent wind of innovation, shown by the choreography of Ailey, Talley Beatty, and George Faison. Ailey, who was one of the most interesting choreographers of his generation, had created his own school and company with the aim of helping the "conservation and enrichment of the hereditary of American modern dance and the uniqueness of the black cultural expression". This was all realised with a criteria of constructive avant-garde and with a range of productions as wide as it was evocative, thanks also to a choice of music that was extremely and intelligently different. In fact, in the two programmes performed in Bari (24/25/26 and 27th of October 1989) the music ranged from Duke Ellington to Bela Bartok with an assortment of rock and pop from which Otis Redding stood out. A construction of close fluid movements covered a vast spectrum of narrative or separate points, underlining the wish to touch every possible emotive cord. A very lively and new experience in the fact that, even though it was not the first time that a great contemporary dance troupe had come to Bari, Ailey's was one of the most illuminating. The public were particularly taken aback by the pieces: *Night Creature* and *Cry*.



Scene da
La sagra della primavera.

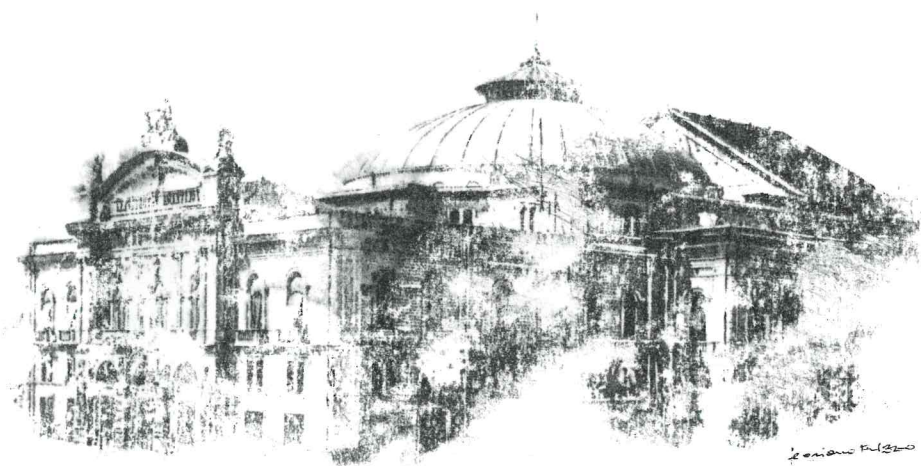
Scenes from
The rite of Spring.

Anche nella stagione '89-'90 il pubblico barese poté assistere a tre spettacoli della compagnia di Martha Graham – che nel frattempo era venuta a mancare – programmi (15, 16 e 17 dicembre '89) che ripercorrevano in una accortamente compilata antologia l'evoluzione creativa della grande coreografa, con l'inclusione di brani che a suo tempo l'avevano vista impegnata anche come interprete.

Momenti magici fra i quali spiccavano la *Serenata morisca*, *Diversions of angels*, ma soprattutto la sua versione della *Sagra della primavera* su musica di Stravinskij, creazione che permise un costruttivo interessante confronto con i non ancora spenti ricordi della versione di Béjart presentata non molto tempo prima.

Again, in the '88/89 season, the public of Bari were able to see three performances by The Martha Graham Company – she, however, had passed away –. The programmes (on the 15/16/17th of December) went over, in a shrewdly compiled anthology, the creative evolution of the great choreographer, with the inclusion of pieces that she had interpreted herself.

These were magic moments amongst which the *Serenata Morisca* and *Diversions of angels* stood out, but, above all, there was her version of *Rite of Spring* with music by Stravinsky; a creation that allowed a constructive and interesting comparison with the not yet faded memories of Béjart's version presented not long before.





Scene da
L'amore stregone.
Scenes from
Bewitched love.



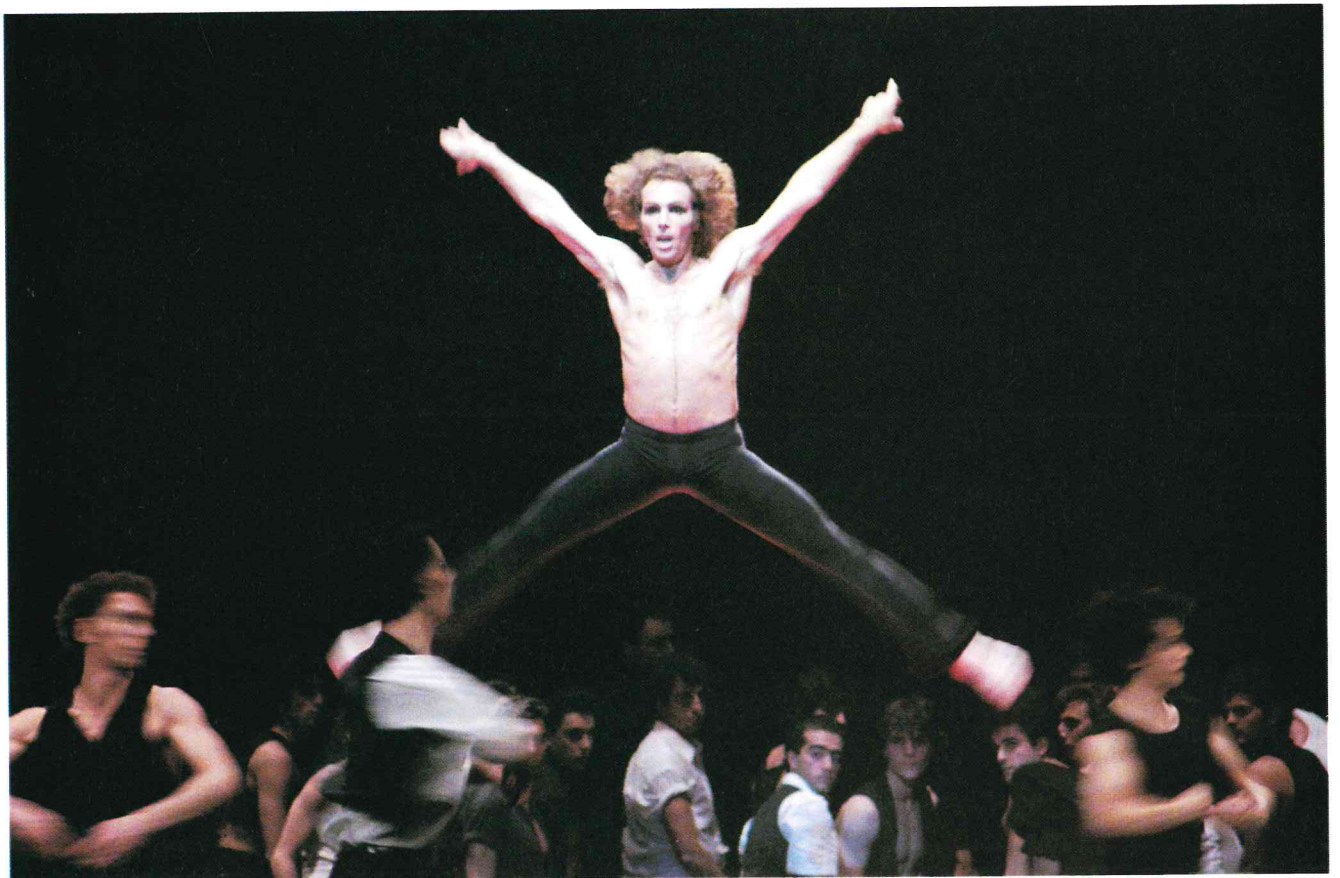
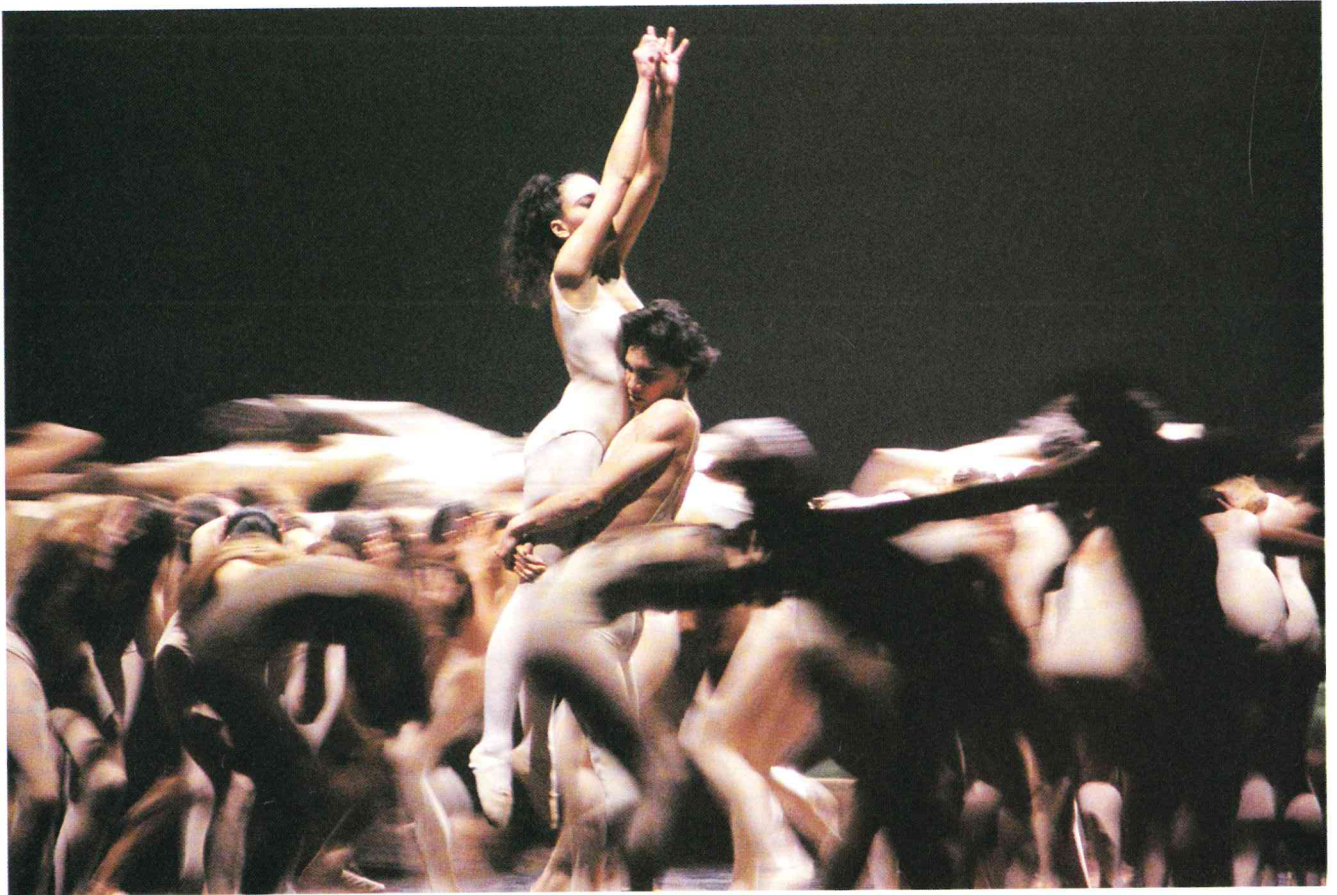
Tre serate dedicate al nuovo santone della danza spagnola Antonio Gades nel gennaio del 1990. Il ballerino e coreografo spagnolo, che in collaborazione con il regista Carlos Saura aveva progettato una "trilogia iberica", dando vita anche a storiche realizzazioni cinematografiche (non ultima una *Carmen* divenuta celebre), portò a Bari il "secondo atto" della trilogia, quello ispirato alla musica di Manuel De Falla (*L'amore stragone* per la precisione) ed intitolato *Fuego*.

Ma non si trattava di una mera ricostruzione dell'azione della pantomima che De Falla aveva reso famosa con la sua musica (nella partitura c'è, fra l'altro, la notissima *Danza del fuoco*), quanto di un esperimento di "teatro nel teatro" che nel caso specifico si potrebbe definire "balletto nel balletto".

L'idea di Saura di mescolare in un avvincente incastro le vicende narrate dal balletto con quelle di un gruppo di persone che lo stanno allestendo, funziona anche in palcoscenico oltre che sullo schermo, e il movimento creato da Gades, oltre che puntigliosamente rispettoso dei canoni fondamentali della danza spagnola, ma solo lì dove è necessario, sa assumere una costante eloquente drammaticità.

In January 1990 there were three evenings dedicated to the new Spanish guru, Antonio Gades. The Spanish ballerino and choreographer who in collaboration with the director Carlos Saura had planned an "Iberian trilogy", giving life to the stories that had already been realised cinematographically (not least a very well-known *Carmen*), brought the second act of the trilogy to Bari; this second part was inspired by the music of Manuela De Falla (*Bewitched love to be precise*) and it was entitled *Fuego*.

This was not only a mere reconstruction of the pantomime's action that De Falla had made famous with his music (amongst the other pieces in the score there was the *Fire Dance*), but rather an experiment of "theatre within theatre", that in this specific case we could define as "ballet within ballet". Saura's idea of mixing the narrated events of the ballet with those of a group of people who were staging it worked well on the stage as well as on the screen, and the movement created by Gades, apart from being meticulously respectful of the fundamental canons of Spanish dancing, only where it is necessary, took on a constant and eloquent dramatic power.



Scene da
*La sagra
della primavera.*

*Scenes from
Rite of Spring.*

Fermo restando il valore di tutti gli spettacoli della stagione '88-'89, non si può negare che il momento *clou* e non solo nell'ambito delle manifestazioni dedicate alla danza, furono le esibizioni del Ballet Lausanne di Maurice Béjart che nel febbraio '89 propose due programmi diversi in quattro serate.

La ragione è non solo nel fascino carismatico proveniente anche solo dal nome del grande coreografo, quanto, se non principalmente, dalla inclusione nei programmi di due sue coreografie, per le quali non è fuori luogo usare la definizione di capolavoro.

Si tratta della *Sagra della primavera* su musica di Stravinskij e, ancor più, del celeberrimo *Bolero*, che, vero momento storico per il pubblico barese, ebbe come interprete principale il danzatore Jorge Donn.

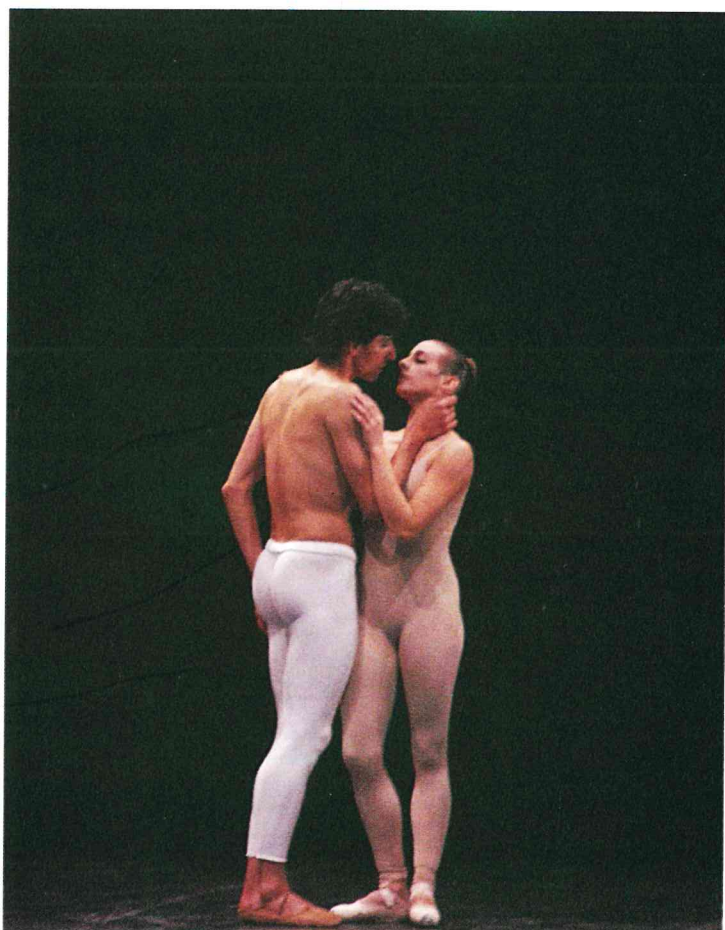
Ma se il *Bolero*, la cui conoscenza a livello mondiale fu favorita anche dall'omonimo film, la innovazione ideale concretatasi nel celebre balletto di Stravinskij (documentato appunto dalla foto) costituì nella sua avvincente forza, ispirata ad un'umanità primordiale, un momento di indimenticato coinvolgimento per gli spettatori.

Without taking anything away from the value of all the performances of the '88-89 season, we cannot deny that the key moment, and not only in the environment of the dance manifestations, was in February '89 when the Lausanne ballet of Maurice Béjart performed two different programmes over two evenings. The reasons is, not only the charisma of the great choreographers name but, principally, the inclusion in the programme of two of his works, which we could easily define, without exaggerating, as masterpieces.

The two pieces were Rite of Spring, with music by Stravinsky, and the very well-known Bolero in which the dancer Jorge Donn took the leading role; this was a real historical moment for the public of Bari. However, even though the Bolero was well-known worldwide due to the film of the same name, the ideal innovation that was realised in Stravinsky's ballet (shown in the photographs) created, using its enthralling strength which was inspired by a primal humanity, a moment of unforgettable participation for the audience.

Jorge Donn: *Bolero*.

Jorge Donn: *Bolero*.



L'uccello di fuoco.

Fire bird.

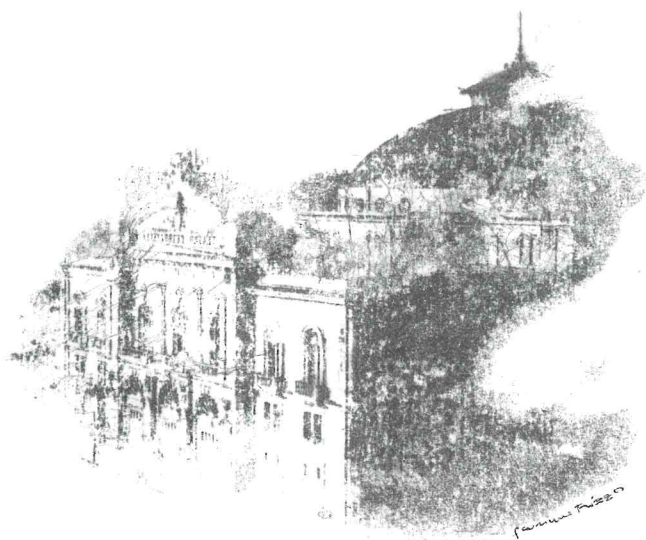
Dionysos.

Dionysos.



Ancora un ritorno di Béjart col suo Ballet Lausanne, nella stagione '89-'90, con tre spettacoli (due programmi diversi, uno il 31 marzo e 1 aprile '90, l'altro il 2 aprile). Anche in quella occasione il grande coreografo intese presentare a Bari alcune delle sue riuscite creazioni, in particolare *1.7.8.9.* su musiche di Beethoven e creato per celebrare l'anniversario della rivoluzione francese e quello che ormai è divenuto un classico della coreografia contemporanea, ripreso anche da altre compagnie di danza, e cioè *L'uccello di fuoco* su musiche di Stravinskij. Pezzi forti, ma anche una volta di più avvincenti, il pubblico trovò anche gli altri lavori, *Dionysos* su musiche di Manos Wadjakis e *Hamlet*, creato su musiche di Duke Ellington. Serate indimenticabili.

In the '89/90 season Béjart returned again with his Lausanne Ballet with three performances (two different programmes: one on the 31st of March and the 1st of April, and the other on the 2nd of April 1990). On this occasion the great choreographer intended, yet again, to present some of his best known works; in particular "1.7.8.9" with the music of Beethoven, created to celebrate the French Revolution and The bird of fire with the music of Stravinsky, that had become a classic of contemporary choreography, revived by other dance companies. The public also found the other works: Dionysos with music by Manos Wadjakis and Hamlet using the music of Duke Ellington, strong and, yet again, enthralling pieces. They were unforgettable evenings.





Pina Bausch, una delle piú estrose menti creative della coreografia contemporanea, costituí uno dei momenti piú interessanti della stagione '90-'91, presentando con la compagnia del Wuppertaler Tanzteater un lavoro prodotto in collaborazione col Teatro Biondo di Palermo ed intitolato, appunto, *Palermo, Palermo*.

Un assortito *collage* di musiche, da quelle popolari di ogni paese del mondo, a brani rinascimentali, al blues ed al jazz, fino a Paganini e Grieg, sosteneva un movimento convulso che rifiutava la facciata presunta tipica, l'oleografia, il folclore, le proiezioni romantiche legate alla visione corrente della città siciliana, per affidare il suo messaggio ad una realtà che sembra quasi frutto di distorte fantasie, e che vive al di là di un grigio muro che crolla subito dopo che si è alzato il sipario.

Uno spettacolo ricco di simboli, tesi a rivelare qualcosa che vive in maniera pulsante anche se anomala dietro la facciata, dietro il muro del grigiore quotidiano della città.

Una visione sicuramente personale, ma indubbiamente suggestiva, che il pubblico del Petruzzelli apprezzò, grazie anche alla valentia della compagnia di danza.

Tre spettacoli nell'ottobre del '90.

Pina Bausch, one of the most original and creative minds of contemporary choreography, gave us one of the most interesting moments of the 90/91 season when, with her Wuppertaler Tanzteater Company, she presented a piece of work produced in collaboration with the Teatro Biondo of Palermo entitled *Palermo, Palermo*. In it, an assorted collage of music from pieces that are popular worldwide to Renaissance pieces; from blues and jazz to Paganini and Grieg, sustained a convulsed movement that rejected the typical, presumed façade, the oleography, the folklore and the romantic projections tied to the common vision of the Sicilian city, in favour of a message based on reality; a reality that seems to be almost a figment of distorted fantasies, that lives beyond the grey wall that collapses as soon as the curtain rises.

It was a performance that was rich in symbols aimed at revealing something that lives in a throbbing, yet irregular way, behind the wall of the city's every day dullness. This was certainly a personal, but undoubtably evocative vision that the public of the Petruzzelli appreciated thanks to the skill of the dance company.

Three performances in October 1990.

Scene da
Palermo, Palermo.

Scenes from
Palermo, Palermo.

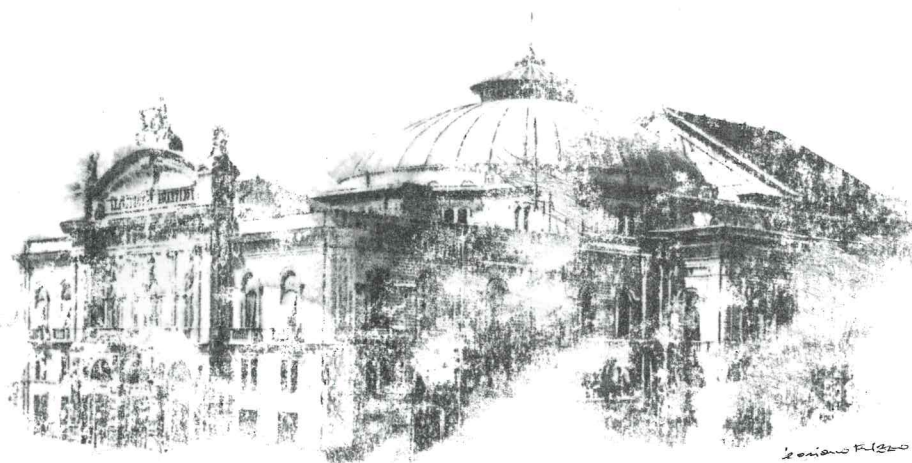


Scene da *Accordion*.
Scenes from Accordion.



Accordion, in inglese vuol dire fisarmonica, ma nelle intenzioni di Moses Pendleton – che proprio al Petruzzelli si era esibito come danzatore e coreografo, con i suoi celebri gruppi dei Momix e Pilobolus – indicava non più solo una cosa che si dilata e si restringe producendo musica. Ma invece l'espressione di una gioia di vivere, condotta sino allo spasimo. Una creazione, come tutte quelle di Pendleton, di grandissima presa e che si confaceva in pieno alla bravissima compagnia dei Movers, il gruppo fondato da Bruno Steiner, con l'intento di mettere insieme alcuni artisti capaci di far coesistere in mirabile equilibrio danza, musica, poesia, pantomima ed acrobatica. Esecuzioni quindi “esplosive” di un lavoro gustosissimo, che non mancò di affascinare il pubblico.

The accordion is a thing that dilates and contracts creating music as it does so, however in the intentions of Moses Pendleton – who performed at the Petruzzelli as a dancer and choreographer with his famous troupe of Momix and Philobolus – it became the expression of a joie de vivre that led up to the spasm. It was a grappling creation, like all of Pendleton's, that was fully suitable for the excellent company of The Movers; the troupe founded by Bruno Steiner, with the intention of putting together some artists who were able to make dance, music, poetry, pantomime and acrobatics coexist in perfect harmony. Therefore, it was an “explosive” exhibition of a delightful piece that did not fail to fascinate the audience.





Nell'ambito delle aperture agli orientamenti più vari della danza contemporanea, si inserì lo spettacolo dello Het Nationale Ballet, che tenne tre spettacoli nel maggio 1991. Fondato trent'anni fa da Sonia Gaskell, il complesso è poi divenuto il balletto nazionale olandese, un complesso sul quale in ben quattordici anni di collaborazione ha lasciato un sensibile segno della sua arte il coreografo Hans van Manen. E di van Manen erano appunto le coreografie presentate nelle tre serate. Van Manen, figlio spirituale del grande Balanchine, ha però esplicitamente assorbito influssi di coreografi più avanzati, dalla Graham alla Bausch, creando un suo personale stile che rifiuta in un certo senso la narrazione e punta ad una espressività astratta ottenuta con quello che si può definire il "linguaggio del corpo".

Gli spettacoli baresi furono emblematici di questo suo orientamento, proponendo brani di estrema varietà con basi musicali di grande incisività che andavano dall'Adagio della gigantesca *Sonata op. 106 - Hammerklavier* di Beethoven ai tanghi di Piazzolla.

*I*n the sphere of these openings towards the most varied trends in contemporary dance, the Het National Ballet took part with three performances in May 1991. The company, founded thirty years ago by Susan Gaskell, has now become the Danish national ballet. With his fourteen years of collaboration with the company, the choreographer Hans Van Manen has left a sensitive mark on them and, as a matter of fact, all the pieces performed over the two evenings were his. However, Van Manen, the spiritual son of the two evenings were his. However, Van Manen, the spiritual son of the great Balanchine, has been explicitly influenced by more advanced choreography; from Graham to Bausch, thus creating his own personal style that, from a certain point of view, rejects narration and aims for an abstract expression obtained with what we might define as "body language".

The Bari performances were emblematic of this trend, proposing pieces of extreme variety, with music of great incisiveness that ranged from the Adagio from Beethoven's Sonata op. 106 - Hammerklavier to Piazzolla's tangos.

Ll teatro propriamente detto, quello che spesso viene definito “la prosa”, non è certo il tipo di spettacolo più adatto ad un palcoscenico così ampio e profondo come quello del Petruzzelli, un palcoscenico che ha fatto da sempre la gioia di cantanti e danzatori.

Eppure su quel palcoscenico in passato si erano spesso esibite, e con dovizia di scene ed impegno di folte “masse di manovra”, compagnie di rivista, uno spettacolo ormai vivo solo nella memoria di quanti hanno superato il mezzo secolo.

Nemmeno l'operetta, venuta meno per mancanza di grandi interpreti capaci di cantare, recitare e danzare, ha mai avuto fortuna al Petruzzelli nel dopoguerra. Presentare al Petruzzelli perciò del teatro puro, di prosa cioè, o spettacoli un po' fuori dal solco tradizionale quale quello dell'opera lirica o quello di più recente acquisizione come il balletto, poteva sembrare una scommessa azzardata.

Ma la natura sopita di politeama, di locale cioè adatto ad ogni genere di spettacolo popolare, ha fatto sí che la scommessa venisse vinta.

E sul grande palcoscenico, magari ridotto di dimensioni con accorti adattamenti di scene, si sono alternati spettacoli di prosa o di teatro musicale che hanno fatto convergere sul teatro l'attenzione di pubblici che forse mai avrebbero frequentato il Petruzzelli. Rammenteremo per inciso un esperimento, lodevole e fortunatissimo, ma poi stranamente non più ripetuto, de “L'altra scena”, rassegna folta e frequentatissima di quelle che erano le più interessanti compagnie d'avanguardia del momento. Un esperimento che vide accorrere al Petruzzelli numerosissimi giovani spettatori richiamati forse dal fascino di un'apparente controcultura, ma che in buona parte rimasero affezionati al teatro anche per manifestazioni di altro genere.

Ma a parte questo momento aureo, nel corso delle varie stagioni succedutesi negli anni '80 il teatro ha continuato nelle sue forme più varie ad arricchire le proposte che il Petruzzelli faceva al pubblico non soltanto barese.

Dal cabaret trasformistico di Arturo Brachetti al Piccolo Teatro di Milano (che in sole quattro serate nel capientissimo Petruzzelli fruiva di un pubblico che a Milano avrebbe avuto in una ventina di spettacoli), all'Opera di Pechino con il suo “teatro globale”, al *musical* – erede importato e discendente dalla rivista e dall'operetta –, al teatro dialettale-musicale di Roberto De Simone, il geniale patron del revival partenopeo, alla sperimentazione applicata al filone classico del “Teatro del Carretto”, alla sperimentazione gustosa di Philippe Genty, fino ai vari e suggestivi stimoli provenienti dal Giappone, alle rivisitazioni magari cruento del grande Shakespeare, ai messaggi un po' ermetici ma sicuramente aggressivi che venivano da paesi rimasti a lungo separati da noi dalla indimenticata “cortina di ferro”, ma di sicura tradizione teatrale, all'ironico e un po' sguaiato *show* all'inglese, a quell'incredibile personaggio che è Lindsay Kemp o ancora ben due presenze del Teatro Cricot 2 di Tadeusz Kantor, con spettacoli che furono accompagnati anche da incontri e dibattiti col pubblico, col quale il regista polacco stabilì un contatto fecondo e significativo. Spettacoli, quelli di Kantor, che videro convergere a Bari – una delle poche città in cui fu portato in scena quello che all'epoca fu definito il “progetto Kantor” – critici teatrali di tutti i maggiori giornali italiani.

Queste le proposte avanzate in campo teatrale dal Petruzzelli nelle sue ultime stagioni. Un ventaglio di orientamenti ricco e vario, ma sempre vivissimo, incisivo e che vivificava nel corso dell'anno l'interesse del pubblico, portandolo alla discussione, al dibattito, ponendosi come alternativa colorita e gustosa a quanto di più quietamente tradizionale, in materia di teatro, avveniva in altri locali cittadini.



Editore N. Bottalico e V. Signorile - Bari

Bari - Politeama Petruzzelli

Theatre

The theatre literally known as, the thing that is often defined as "prose", is certainly not the type of performance that is most suited to a stage as wide and as deep as the Petruzzelli's, a stage that has made many singers and dancers very happy. Having said, that, in the past many theatre companies have performed on that stage with an abundance of sets and a commitment of thick "masses of manoeuvre". These, however, are performances that are only alive in the memories of those who have passed their half-century. Not even the Operetta, that came less and less due to the lack of great interpreters who were able to sing, dance and act, had any luck at the Petruzzelli after the war.

So presenting pure theatre, prose that is, or performances that were a bit out of the ordinary like lyrical opera or something more recent like ballet could seem like a hazardous bet. However, the soothing nature of the politeama, of local premises that are suitable for any type of popular theatre, have made it possible for the bet to be won and on the great stage, which may have been reduced with shrewd set adaptation, both prose performances and musicals have alternated; bringing people's attention to the theatre that they would probably never have thought of going to.

In passing, it is worthwhile remembering a praiseworthy and very lucky experiment, that strangely has never been repeated, by the "L'altra Scena", a thick review that was full of the most interesting avantgarde companies of the moment. It was an experiment that initially saw many young spectators rush to the Petruzzelli, enticed perhaps by the charm of an apparant counter-culture, however, most of them remained fond of the theatre for other reasons. Apart from this golden moment, throughout the various seasons of the 1980's the theatre continued to enrich its proposals to the public that was now not only from Bari.

From Arturo Brachetti's quick-changing cabaret at the little theatre of Milan (who in only four evenings at the Petruzzelli had a public that he would have had in 20 shows in Milan) to the Peking Opera with its "global theatre"; from the 'musical' – an imported heir and descendent of the variety show and operetta, to the musical in dialect of Roberto De Simone, the genial patron of the Neopolitan revival; from the applied experimentation of the classic school of thought of the "Theatre of the barrow", to the agreeable experimentation of Phillipe Genty; from the varied and evocative stimulus from Japan, to the often bloody revisitings of Shakespeare; from the sometimes obscure but always aggressive messages that came from countries separated from us for a long time by the "iron curtain", to the ironic and often coarse English "show"; from that incredible character Lindsey Kemp, to the two performances of the Cricot 2 theatre of Tadeusz Kantor, with performances that were followed by meetings and discussions with the public, that had established a prolific and significant contact with the Polish director. Kantor's performances, that brought to Bari – one of the few cities in which the so-called "Kantor Project" was performed – the theatre critics of all the most important Italian newspapers.

These were the proposals put forward by the Petruzzelli in its last seasons. A range of rich and varied, but always lively and incisive trends that throughout the year enlivened the public's interest, making it discuss, debate, and thus creating a tasty and colourful alternative to the calmly traditional theatrical matters that were happening in other local towns.



Arturo Braghetti.
Arturo Braghetti.



Apparizione meteorica, ma gustosa nel gennaio dell'87, quella di Arturo Brachetti, personaggio teatrale di difficile collocazione.

Il suo *Amami Arturo* fu una riuscita sintesi di tutto quanto si può attendere da una *performance* teatrale. Una vicenda di non eccessivo spessore, ma che acquistava toni fascinosi grazie all'abilità strabiliante dell'attore, che dava vita a situazioni umane che gli permettevano di sfoggiare in pieno la sua capacità di adattamento, anche se non principalmente trasformistico – nel senso portato all'acme dal grandissimo Fregoli –, a quanto di più vario e diverso proveniva dai testi creati da Guido Davico Bonino, Filippo Crivelli e da lui stesso.

Uno spettacolo che tenne desta l'attenzione del pubblico senza mai un momento di caduta ed al quale, se mai è possibile un'eccezione, forse la fotografia offre solo una scheggia di memoria. La rutilante capacità di Brachetti – magnificamente aiutato dai costumi di Franca Zucchelli e dalle scene di Eugenio Guglielminetti – di assumere fisionomie, ricreare situazioni, personaggi, stati d'animo, con costante gioiosità, non possono esaurirsi in un momento. Ma il ricordo visivo di quell'attimo può far scattare un meccanismo di rievocazioni di sicura presa.

In January 1987, Arturo Brachetti, a theatrical character of difficult collocation, made a meteoric but agreeable appearance at the Petruzzelli. His *Love me Arthur* was a successful synthesis of everything that you expect from a theatrical "performance". It was not an excessively wide event, but one that took on charming tones thanks to the actor's astonishing ability to give life to human situations that allowed him to fully show off his ability to adapt, even though it was not principally quick-changing – like the great Fregoli. His varied and different style came from the texts created by Guido Di Bonino, Filippo Crivelli and Brachetti himself.

It was a performance that kept the audience's attention awake without ever letting it lull, of which, if an exception is possible, perhaps the photography only offers a splinter of the memory. Brachetti's glowing ability – magnificently helped by Franco Zucchelli's costumes and Eugenio Guglielminetti's set – to take on features, recreate situations, characters, moods, with constant joy, cannot be worn away in a moment, but the visual memory of that moment can start up a mechanism of successful evocations.



Renato De Carmine.
Renato De Carmine.

Annamaria Rizzoli.
Annamaria Rizzoli.



Non era la prima volta che il celebre Piccolo Teatro di Milano, la ineffabile creatura di Strehler, veniva al Petruzzelli. I frequentatori del teatro rammenteranno anche *L'anima buona di Sezuan*. Ma nel febbraio dell'87, Strehler portò a Bari un lavoro nel quale coglieva «tematiche, invenzioni, premonizioni, un modo di precorrere i tempi, anche stilisticamente» e cioè *La grande magia* di Eduardo De Filippo, lavoro che il regista riteneva «una commedia eccezionale». Cinque repliche coronate da successo per un allestimento che, presentato a Parigi con esiti a dir poco strepitosi, Bari ospitò in Italia insieme ad altre tre città: Milano, Roma e Bologna, inserendosi così una volta di più in un ideale circuito di cultura, ma, nello specifico, nell'omaggio postumo che Strehler intese rendere ad Eduardo.

Il lavoro, concepito verso la fine degli anni '40 e poi accantonato, era rimasto come una spina nel cuore di Eduardo, che pur aveva visto tutte le altre sue "creature" sempre coronate dal vivo consenso del pubblico. L'intenzione di Strehler di mettere in scena il lavoro finì per ossessionare Eduardo, che però non riuscì a godere di questa soddisfazione: morì prima.

L'impegno dell'allestimento fu più che rilevante; a Bari giunsero quattro Tir di materiale ed il montaggio delle scene richiese tre giorni. Nel gruppo di ben venti attori, nomi molto noti quali Franco Parenti, Renato De Carmine, Annamaria Rizzoli, Carlo Croccolo; e con gli attori anche quattro musicisti. Ma l'omaggio alla memoria del grande attore ed autore partenopeo trovò anche a Bari pieni consensi.

*I*t was not the first time that the famous "Little theatre" of Milan, Strehler's ineffable creature, had come to the Petruzzelli. The theatregoers also remembered The good woman of Sezuan. However, in February 1987, Strehler brought a piece of work in which he gathered "main themes, inventions, premonitions, a way of anticipating time, stylistically"; that is, The great magic of Eduardo De Filippo. The director described this work as "an exceptional comedy". Five performances crowned with success for a production that, presented in Paris with resounding success to say the least, was hosted in Bari along with another three cities: Bologna, Milan and Rome. Therefore, Bari became even more part of an ideal cultural circle, but specifically, part of the posthumous homage that Strehler wanted to pay to Eduardo.

The piece, conceived at the beginning of the 1940's and then put aside, remained a thorn in Eduardo's heart. Even though he had seen all his other "creations" crowned with the audience's lively support, Eduardo became obsessed by Strehler's intention to stage his work, but he never had the satisfaction of seeing the finished piece; he died before.

The commitment of the production was considerable: four lorries full of material arrived in Bari and it took three days to put the set up. In the group of twenty actors there were some well-known names such as: Franco Parenti, Renato de Carmine, Annamaria Rizzoli, Carlo Croccolo; along with the actors there were also four musicians. The homage to the great Neapolitan actor and writer achieved widespread consent in Bari.



Scene dello spettacolo dell'Opera di Pechino.
Scenes from the production of The Peking Opera.



«**P**opolo di Pechino», così esordisce l'araldo che legge il proclama dell'imperatore nella *Turandot*. Ma la Pechino pucciniana era di mera fantasia ed il pubblico barese ebbe modo di vedere un vero spettacolo cinese con la compagnia di Liaoning che presentò *L'Opera di Pechino*, in tre serate nel gennaio 1988.

Uno spettacolo fuori dai canoni usuali del gusto, o meglio delle abitudini occidentali, e che, malgrado compagnie teatrali giapponesi e cinesi avessero già aperto un consistente spiraglio su un mondo in cui si fa teatro in maniera diversa, non mancò di meravigliare e divertire gli spettatori.

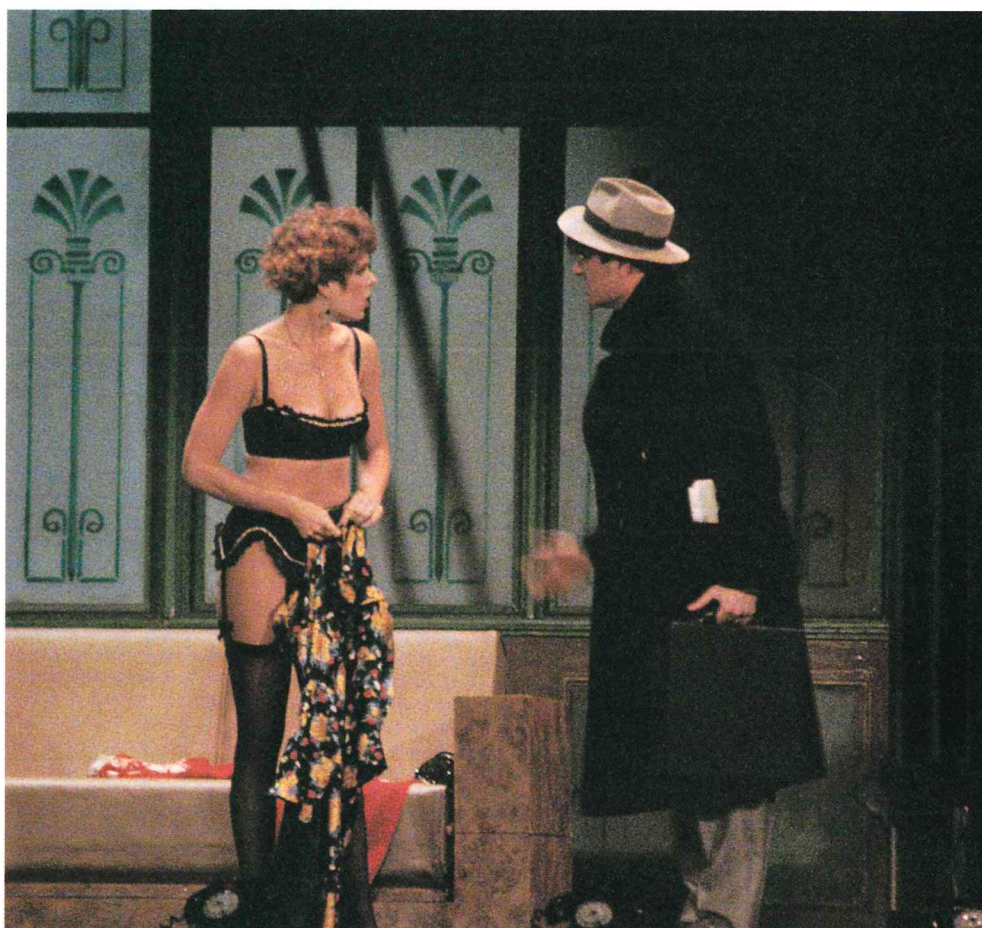
Sotto il titolo *Opera di Pechino*, erano raccolte alcune delle forme più colorite di spettacolo tradizionalmente più note in Cina.

Non si tratta infatti di puro e semplice teatro di prosa (come quello presentato dai gruppi giapponesi, tradizionali o d'avanguardia che fossero), né di teatro lirico – l'una e l'altra dizione praticamente sconosciute in Oriente – ma di una trascinante fusione fra recitazione, canto, musica, danza ed acrobatica.

Ed è proprio quest'ultimo aspetto, senz'altro il più spettacolare nelle pur costantemente impeccabili esibizioni degli artisti cinesi, che finì per affascinare di più gli spettatori. Ai quali, va aggiunto, anche i coloriti costumi e le maschere donarono una gamma di impressioni profonde e indimenticabili.

“**T**he People of Peking”, it was with this that the herald who read the proclamation of the emperor Turandot began. However, the Peking of Puccini was mere fantasy, and the public of Bari were able to see a real Chinese performance when the company of Liaoning presented The Peking Opera over three nights in January 1988. It was a performance that was different to the usual canons of taste, or rather, the western habits. Notwithstanding the fact that Japanese and Chinese theatrical companies had already created a little opening in a world in which theatre is done in a different way, it did not fail to surprise and entertain the audience.

Under the title The Peking Opera, some of the most colourful forms of traditional theatre known in China were put together. As a matter of fact, it was not pure and simple prose theatre (like that performed by any traditional or avant-garde Japanese company) nor was it lyrical theatre – both of which are practically unknown in the orient – but it was an enthralling fusion of acting, singing, dancing, music and acrobatics. It is precisely this aspect, without doubt the most spectacular in the constantly impeccable exhibition of the Chinese artists, that fascinated the audience most; to this we can also add that both the colourful costumes and masks gave the performance a range of deep and unforgettable impressions.



Janet Aldrich.

Janet Aldrich.

Scena da
Cabaret-Cabaret.

*A scene
from Cabaret-Cabaret.*

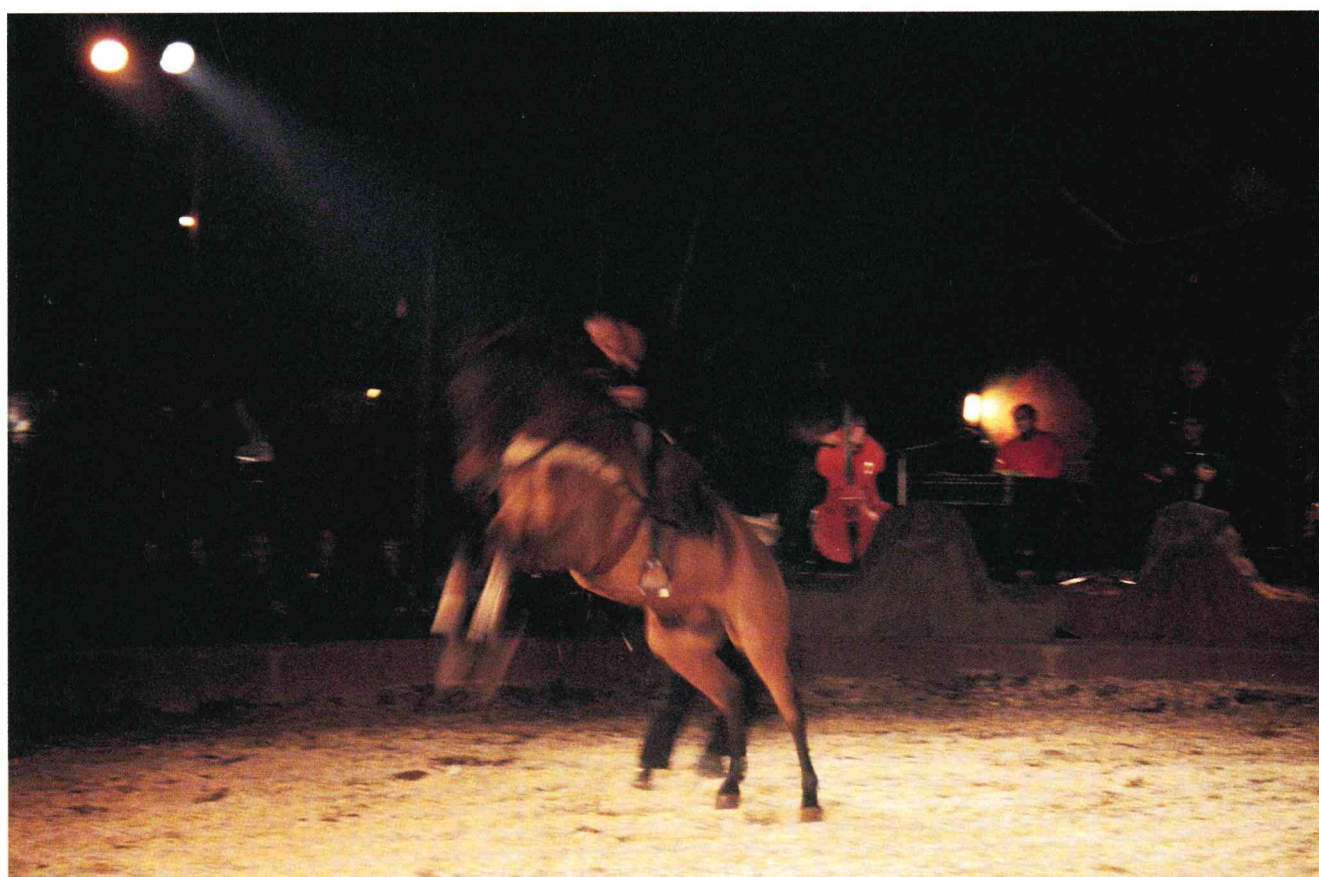


«**N**o, non mi sono ispirato al film con Liza Minnelli, ma alla sua origine letteraria, il romanzo di Christopher Isherwood *Addio a Berlino*. Lo spettacolo è un po' la mia storia, amo quel mondo miserabile, ma così ricco d'amore, fatto di guitti e di perdenti». Così Jerome Savary, il regista ed autore francese, uno dei talenti più estrosi del teatro del nostro tempo, commentò la sua realizzazione di *Cabaret*, presentata al Petruzzelli nell'aprile del 1988, per ben quattro sere di seguito.

Il musical creato da Joe Masteroff e musicato da John Kander che tenne per tre anni scena a Broadway uscì trasformato dalle trovate di Savary, che seppe imprimere al lavoro già di per sé avvincente e incisivo un fascino ancor più suggestivo.

Purtroppo il pubblico barese non ebbe la possibilità di vedere nel ruolo della protagonista Sally Bowless, l'attrice e cantante che Savary aveva selezionato per la *tournee* francese dello spettacolo: l'allora, ma ancora per poco, sconosciuta Ute Lemper. Nella *tournee* italiana il ruolo fu sostenuto, ma con esiti non meno avvincenti, da Janet Aldrich.

“**N**o, I have not been inspired by the film with Liza Minelli, but by its literary origin, the book by Christopher Isherwood *Goodbye to Berlin*. The performance is a little like my own story, I love that world which is so miserable yet so rich in love, made up of poor wretches and losers”. This is what the French director and actor, Jerome Savary, one of the most imaginative theatrical talents of our time, said about his production of *Cabaret* presented at the Petruzzelli in April 1988, over four nights. The musical that was composed by Joe Masteroff and set to music by John Kander, who had had performances on Broadway for three years, was transformed by Savary's ideas which gave the already fascinating and incisive work an even more evocative charm. Unfortunately the public of Bari did not have the possibility of seeing the then, and even now unknown Ute Lemper; the actress that Savary had selected for the French tour, in the role of Sally Bowles. In the Italian tour the role was played by Janet Aldrich with more enthralling results.



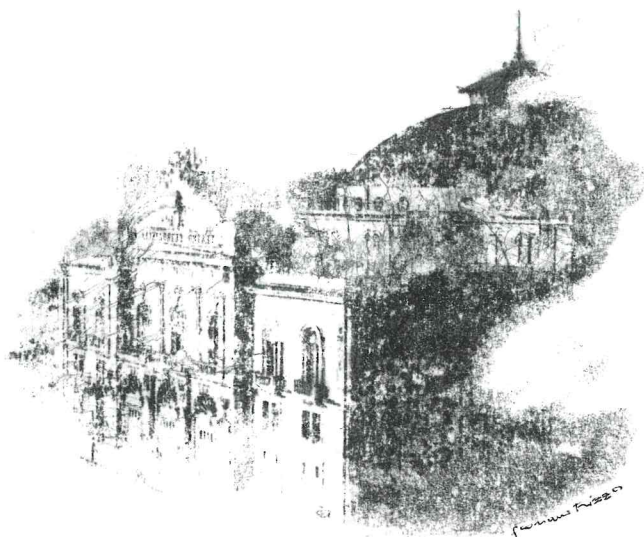
Un momento diverso nella pur varia attività del teatro fu la presentazione di *Zingaro*, uno spettacolo definito “cabaret equestre e musicale”. Nella stagione '88-'89 infatti si trattò di un avvenimento inusuale e che si svolse non nel teatro ma, per rispettare in pieno lo spirito della manifestazione, sotto una tenda da circo a bella posta montata nei pressi della Fiera del Levante e, vedi caso, in giorni in cui la stagione invernale toccò punte amare di pioggia e di freddo.

Ma le serate valsero la pena. Al pubblico stipato nei banchi e sulle scale venne offerto vino, mentre nella pista superbi cavalli, magistralmente guidati, si esibivano in evoluzioni trascinanti sollevando nuvole di terriccio e segatura.

Acrobazie, saggi di bravura, spunti di gustosa comicità non fecero rimpiangere ad alcuno l'aver affrontato le cattive condizioni atmosferiche per godere dello spettacolo.

A moment that was different to the already varied activity of the theatre was the presentation of *Zingaro*; a performance defined as “an equestrian and musical cabaret”. In fact, in the 88-89 season this was an unusual event that did not take place in the theatre itself, but, fully respecting the spirit of the performance, under a circus tent which was intentionally put up near the “Fiera del Levante” just in the days when the winter season touched bitter points what with the rain and cold.

However, the evenings were worth it. The public who were crammed onto benches and on the steps, were offered wine while in the haughty ring, masterfully guided horses performed with enthralling movements, kicking up clouds of earth and sawdust. Acrobatics, demonstrations of skill, and occasions of tasteful humour did not make the audience regret that they had faced the bad atmospheric conditions to see the performance.



Giochi equestri
in *Zingaro*.

Equestrian games
in *Zingaro*.



Scena di ispirata
spontaneità in
Le 99 disgrazie
di Pulcinella.

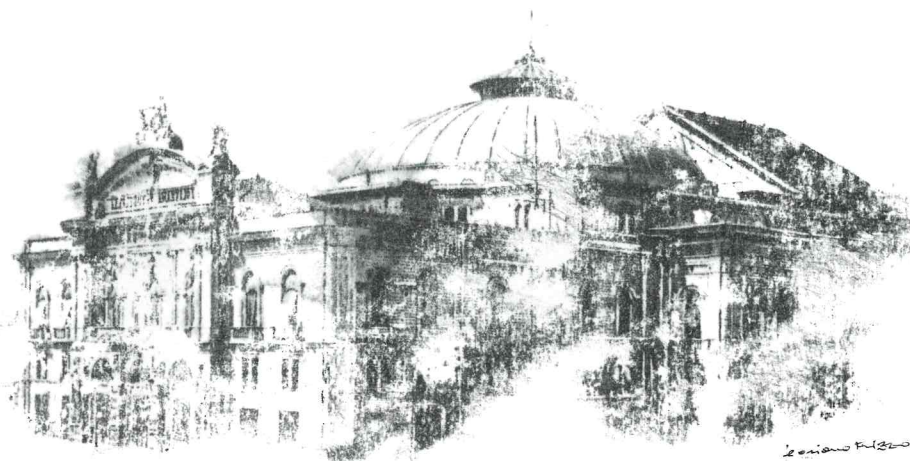
*A scene of inspired
spontaneity in
The 99 disgraces
of Punch.*

Roberto De Simone, che già aveva interessato il pubblico barese ai tempi della mai dimenticata "originaria" Nuova Compagnia di Canto Popolare, tornò nella stagione '88-'89 con la sua compagnia per proporre uno spettacolo che rivivificava lo spirito della teatralità partenopea, attraverso il suo personaggio principe "Pulcinella". Ed infatti *Le 99 disgrazie di Pulcinella*, testo assemblato con arguzia e raffinato senso della scena da De Simone – che curava anche la regia –, propose una serie di disavventure, umoristiche ma con una vena di amaro, della maschera, rivissute con un mordente ed un ritmo, ma soprattutto con lo spirito più genuino della tradizione dello spettacolo popolare partenopeo.

Roberto De Simone, who had already interested the audience of Bari at the time of the never forgotten "native" New Company of popular singing returned in the 88-89 seasons with his company, proposing a performance that revived the spirit of Neopolitan theatricality through the use of its main character "Pulchinella". As a matter of fact, the 99 disgraces of Punch – a text that was put together with wit and a refined sense of staging on the part of De Simone who was also director – proposed a series of humorous but at the same time slightly bitter misadventures of the mask. A mask that had been given new life due to its new varnish and rhythm, but above all one which had a more genuine spirit of the popular Neopolitan show's tradition.

Scena di stupore
nelle 99 disgrazie
di Pulcinella.

*A scene
of amazement in
The 99 disgraces
of Punch.*





Guerriero in scena
nell'*Iliade*.

*Warrior in a scene
from The Iliad.*

Guerriero in azione
nell'*Iliade*.

*Warrior in action
in The Iliad.*



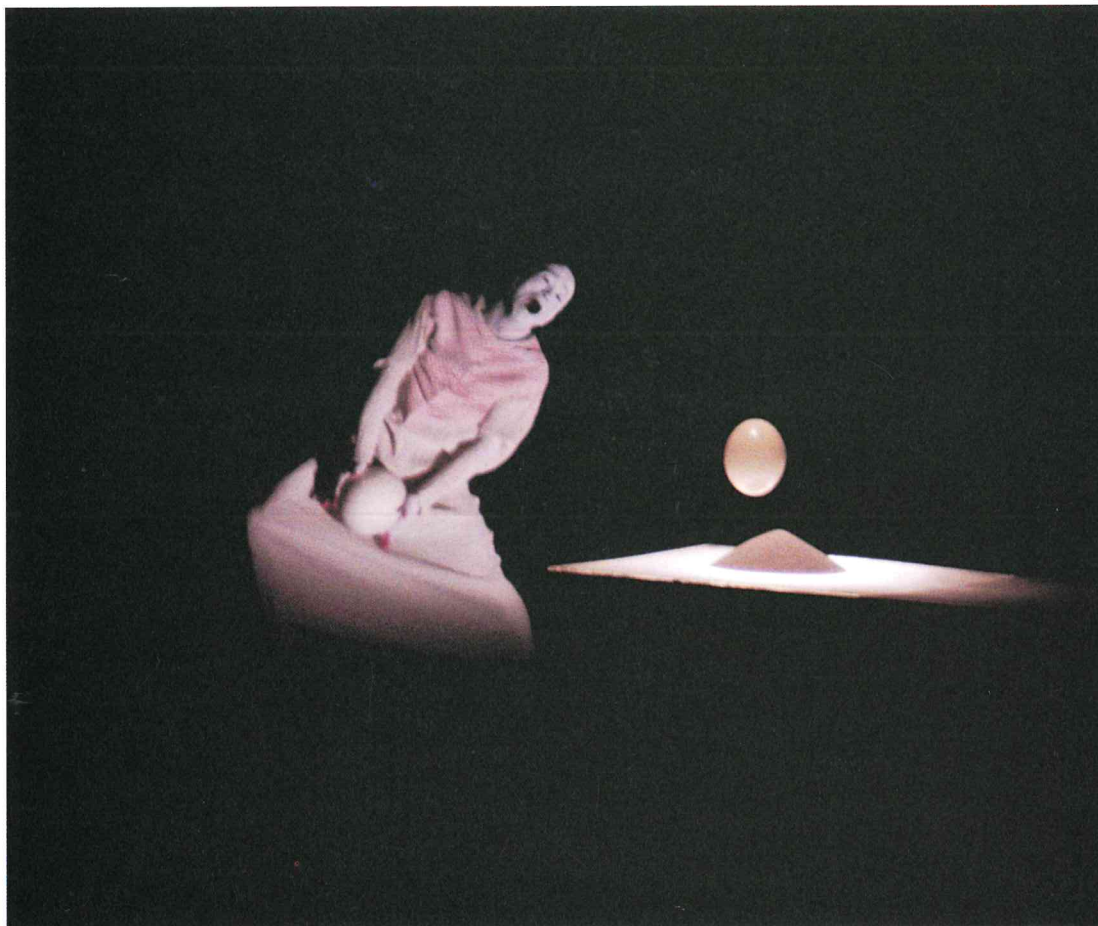
Aprendo ad un tipo di teatro nel quale la sperimentaltà affondava il suo interesse nel mondo classico, nella stagione '88-'89 il Petruzzelli ospitò uno spettacolo che la compagnia "Il Teatro del Carretto" aveva presentato nell'estate del 1988 al Festival dei due Mondi di Spoleto, *Iliade*.

Lo spettacolo, in una platea aperta alle esperienze più varie e imprevedibili come quella spoletina, suscitò disparità di giudizi e lo stesso Menotti si esprime in proposito con qualche riserva. Il pubblico barese invece, forse anche perché lo spettacolo giunse al Petruzzelli ormai più che abbondantemente rodato, apprezzò e non poco l'adattamento e la regia realizzati da Grazia Cipriani, ma soprattutto rimase colpito dalle scenografie, dai costumi e dagli attori meccanici frutto della inventiva di Graziano Gregori.

Del poema omerico gli autori avevano colto lo spirito, riproponendone i passi essenziali attraverso una suggestiva simbologia: niente scene di massa, ma episodi fra i più cogenti, affidati ad attori in carne ed ossa, abbigliati con rutilanti costumi ed armature, e a piccoli robot esitanti ed emblematici.

*I*n the '88-89 season the Petruzzelli hosted a performance that the company "The theatre of the Barrow" had presented in the summer of '88 at the festival of the two worlds in Spoleto; The Iliad. Therefore it opened its doors to a type of theatre in which there was a mixture of the classical and experimental world. The performance, which took place in a pit that was open to the most varied and unforeseeable experiences, like those of Spoleto, provoked a difference of opinion and even Menotti expressed himself with some reservation. On the other hand, the audience of Bari, maybe because the performance arrived at the Petruzzelli already well consumed, greatly appreciated the adaptation and the direction of Grazia Cipriani. Most of all, however, they were taken aback by the costumes, the set and the mechanical actors: the result of Graziano Gregori's creativity.

The actors had taken the spirit of Homer's poem, repropounding the essential steps by use of evocative symbology: no mass scenes, but rather episodes that are amongst the most significant entrusted to actors, who were dressed in glowing costumes and armour and as small, hesitant and emblematic robots.



Suggestivo assolo
in *Autumn Water*.
An evocative solo
in *Autumn Water*.

Ombre bianche
in *Autumn Water*.
White shadow
in *Autumn Water*.



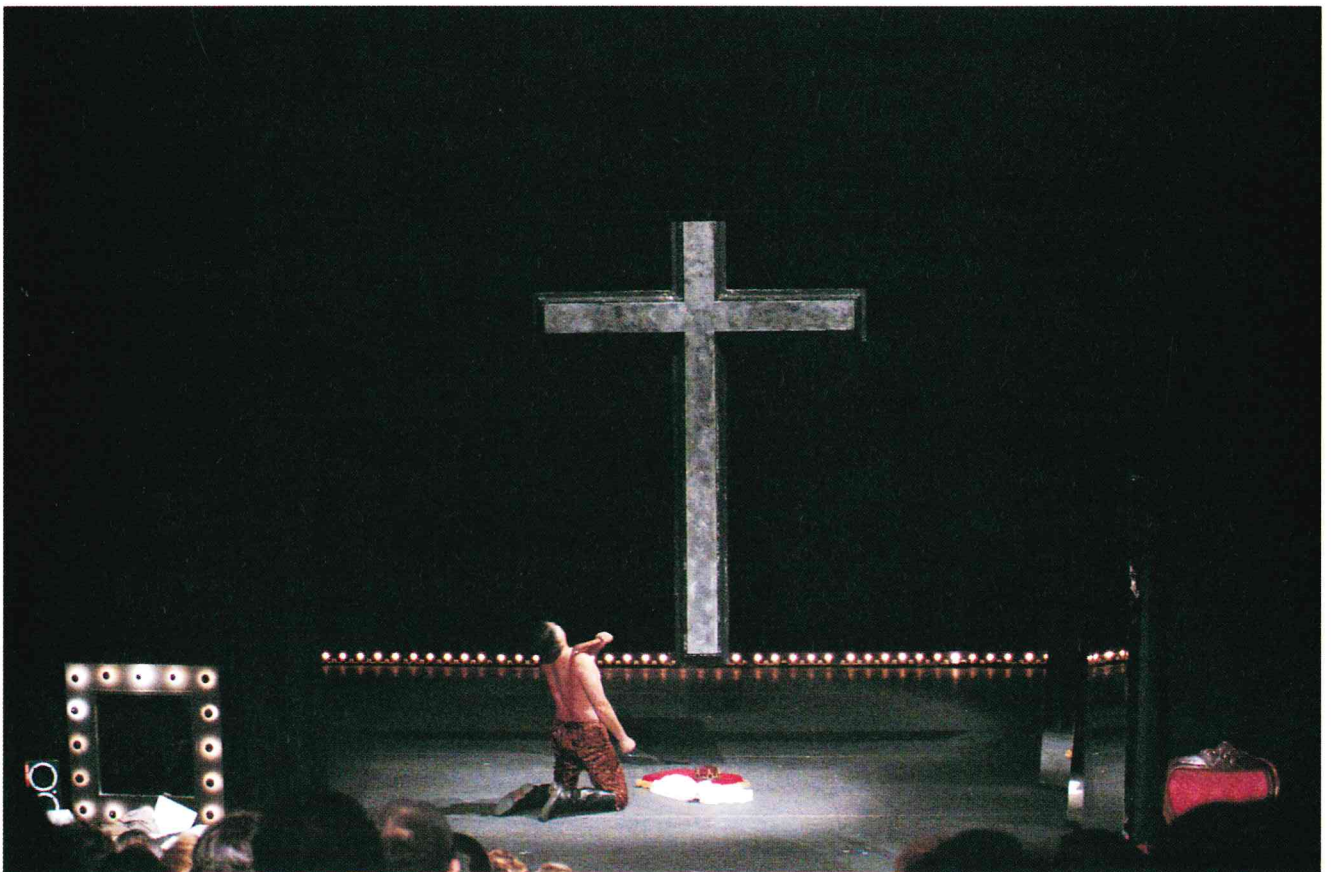
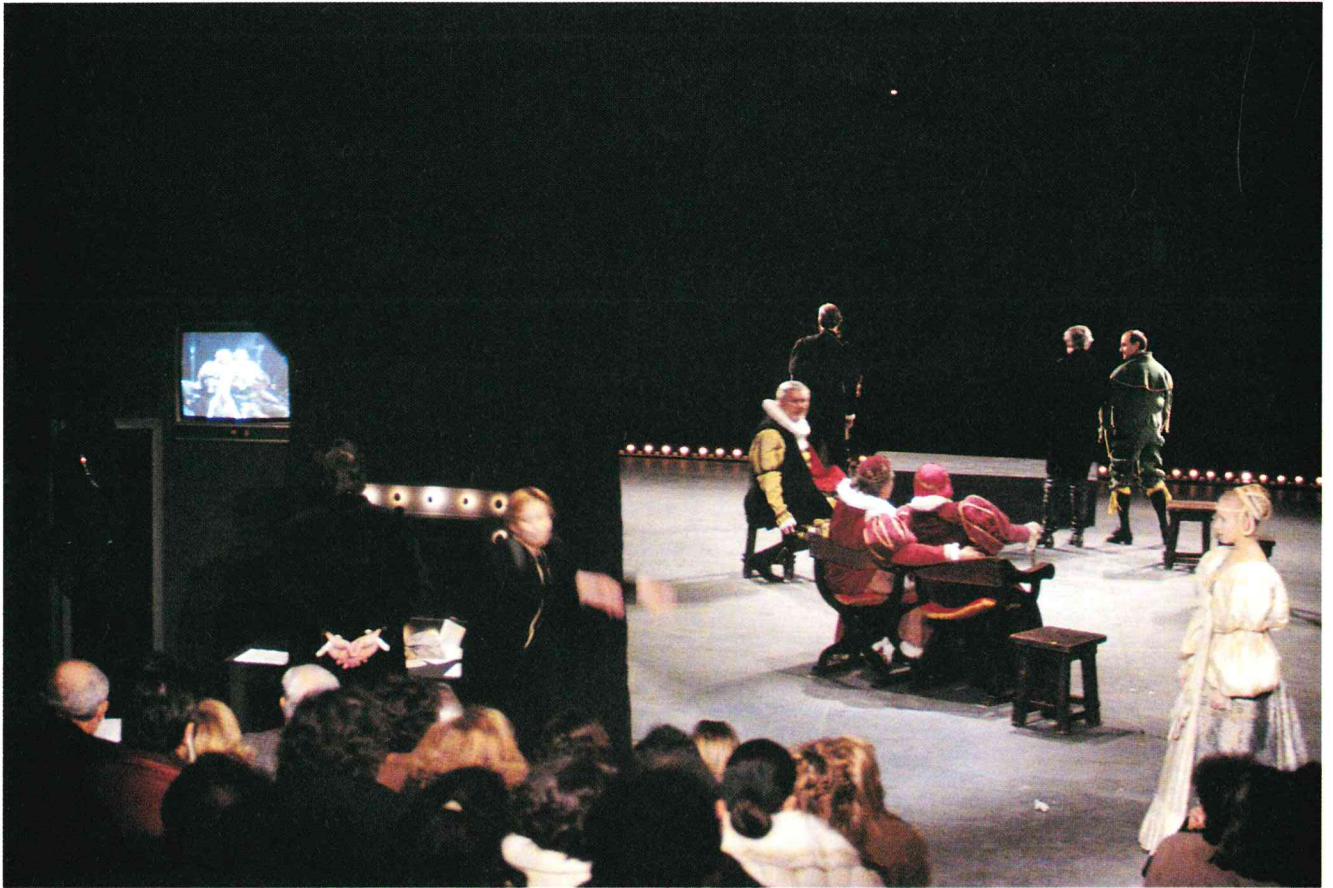
Una esperienza fuori dal comune fu la venuta del gruppo giapponese Butoh-La Danza delle tenebre.

Una serie di tre spettacoli – dal 3 all'8 novembre dell'89 – che aprì al pubblico uno squarcio avvincente su un mondo lontano e denso di significati, tanto diversi dalla mentalità occidentale quanto ricchi di significati universali.

Sankaijuju con le uova che richiamano *Alien* – un esplicito riferimento agli esseri ermafroditi –, Min Tanaka e Majuku con *Autumn water* che era il tentativo di «esprimere il subconscio dei muscoli» ed infine Kazuo Ohno, il “grande vecchio” della danza giapponese, con le sue ambigue figurazioni in abiti femminili che danno vita al “teatro del silenzio”. Serate che se sulle prime proponevano *performances* inspiegabili sul metro della percezione corrente, finivano poi per rivelarsi alla lunga sconvolgenti per il loro simbolismo che, pur lontano dall'usuale, creava nel pubblico lancinanti problematiche esistenziali.

The arrival of the Japanese group, 'Butoh – The dance of the dark', was an out of the ordinary experience. A series of three performances, from the 3rd to the 8th of November 1989, that opened up to the public an enthralling gash of a world so far away and dense in meaning; a world that is so different to Western mentality, yet is so rich in universal meaning.

"Sankaijuju" with its eggs that bring to mind Alien – an explicit reference to the hermaphrodites –, Min, Tanaka and Majuku with Autumn water which was an attempt to 'show the subconscious of the muscles' and finally Kazuo Ohno, the "great old one" of Japanese dance with his ambiguous figures in female dress that gave life to the "theatre of silence". If, on the first evenings, they proposed performances that were unexplainable on a scale of current perceptions, they finished by showing, at devastating length, that even though their symbolism was far from usual, it created stabbing existential problems for the audience.



Spettatori
ed attori in scena
nell'*Amleto IV*.

*Audience and actors
in a scene
from Hamlet IV.*

Andrzej Wajda, il noto regista cinematografico polacco, ma anche appassionato animatore del gruppo "Stary Teater", nella sua carriera aveva per quattro volte e sempre con rinnovate intuizioni affrontato quella che è sicuramente la più nota – almeno nominalmente – tragedia di Shakespeare, *Amleto*.

Di qui il titolo *Amleto IV*, ultima sua esperienza in proposito, andata in scena al Petruzzelli.

La visione ultima di Wajda inquadrava Amleto come "attore", donde un Amleto di «meditazione piuttosto che di azione, questa è il riflesso di quella». La vicenda quindi era collocata nel camerino del protagonista, camerino che serve come luogo ideale per osservare, da dietro, quello che accade sulla scena: un luogo che in qualche modo «è come la camera reale di quel *castello dell'immaginazione* che è il teatro».

Unico legame con una vecchia – e pur essa inusuale – tradizione teatrale (che trovava un suo e non unico illustre precedente nella grande attrice inglese Sarah Bernhardt), l'affidamento del ruolo di protagonista ad una donna, l'attrice Teresa Budisz. E questo perché, ebbe a dire Wajda, «l'attore o l'attrice – il genere non ha importanza – è solo un corpo attraverso il quale scorre il flusso della vita nel teatro».

Tesi avanzate, specie se riferite ad un classico qual è *Amleto*, ma che in questa realizzazione non mancò di interessare vivamente i frequentatori del Petruzzelli.

Throughout his career, the well-known Polish cinema director and also passionate animator of the group "Stary teater", Andrzej Wajda, had faced, for four times and always with renewed intuition, that which is certainly the most well known – at least nominally – of Shakespeare's tragedies Hamlet. This is why his last experience on the subject, which was put on at the Petruzzelli, was entitled Hamlet IV.

Wajda's last image framed Hamlet as an "actor", giving a Hamlet of "meditation, not action, this is the reflex of that". Therefore the event was set in the leading actor's dressing room, one that was ideal for observing, from behind, that which happened on the stage; a place that in some "way is like the royal room of that castle of the imagination that is theatre".

The only link with the old – even that unusual – theatrical tradition (that found its one and not only illustrious precedent in the great English actress, Sarah Bernhardt), was the entrusting of the main part to a woman, the actress Teresa Budysz. Wajda said "actor or actress, the sex is not important, it is only the body through which the flow of the life of the theatre runs". This was an advanced thesis especially when it refers to a classic like Hamlet, but one that in this production did not fail to lively interest the audience of the Petruzzelli.

Flagellazione
nell'*Amleto IV*.

*Whipping
in Hamlet IV.*



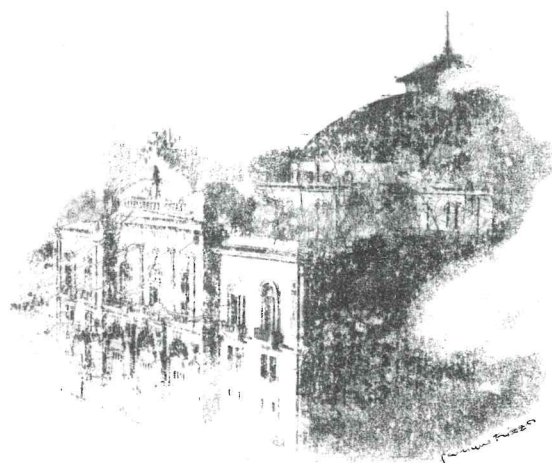
Raf Vallone sul palco.
Raf Vallone on the stage.

Maddalena Crippa in scena.
*Maddalena Crippa
 on the stage.*



Una «riflessione sul senso della tragedia maturata nel tardo Cinquecento inglese»: questa la definizione dell'allestimento realizzato dal Teatro di Genova del *Titus Andronicus* di Shakespeare con la regia di Peter Stein. La scenografia ed i costumi di Maidele Bickel riflettevano l'idea del regista di sottolineare con decisione l'eternità dei problemi posti dal lavoro del geniale drammaturgo inglese, quindi alcun elemento di maniera, ma emblemi moderni e costumi moderni su uno sfondo scarno ed essenziale. Ma presente nei momenti più brutali la tragedia, con una cruenza che sfiora il compiacimento grandguignolesco. A questi atteggiamenti si sposava esemplarmente il testo, affidato ad un gruppo di attori di primo piano fra i quali spiccavano Raf Vallone, Eros Pagni, Maddalena Crippa. Una delle non frequenti esperienze di teatro puro ospitate dal Petruzzelli (5-6 gennaio 1990), ma sicuramente fra le più significative.

A "reflection on the sense of the mature tragedy in the late 1500 England": this was the definition of the theatre of Genoa's set design for the production of Titus Andronicus with the director, Peter Stein. Maidele Bickel's costumes and stage design reflected the director's idea of decisively underlining the eternity of problems that are brought up by the work of the genial English dramatist. Therefore there were some elements of manners, but modern emblems and costumes on a bare and essential background; present in the most brutal moments of the tragedy, with a bloodiness that grazes the grandguignol sense of satisfaction. The text went well with this interpretation, entrusted to a group of fine leading actors amongst whom Raf Vallone, Eros Pagni and Maddalena Crippa stood out. This was one of the unfrequent experiences of pure theatre hosted by the Petruzzelli (5th and 6th of January 1990), however, it was one of the most significant.





Farfalla in plastica in scena.
Plastic butterfly on the stage.



Una scala difficile...
A difficult staircase...

Uno spettacolo di difficile collocazione di genere – balletto oppure teatro – fu quello intitolato *Desirs Parade*, tenuto dalla compagnia di Philippe Genty nella stagione '88-'89. In realtà sui programmi veniva definito «spettacolo interamente visuale ad eccezione delle parole *la porta!*».

Il che chiariva gli intendimenti sottilmente ironici di Philippe Genty, autore e realizzatore, insieme a quattro attori-animatori-ballerini, della interessante ed inusuale *performance*.

Fantasie che si fanno incubi, proiezioni di desideri e di paure, momenti in cui l'assurdo sfiora la consistenza del normale, erano i punti di forza di uno spettacolo – un'ora e venti senza intervallo – che colpì piacevolmente il pubblico; un'esperienza ricchissima di suggestioni, anche perché illuminante sulle imprevedibili, e da Genty rimarcate vigorosamente, possibili interrelazioni fra i “materiali” – usati in maniera anomala – e lo spettatore.

In the '88-89 seasons the company of Phillipe Genty put on a performance entitled Desirs Parade that was very difficult to place in a genre – ballet or theatre. Actually in the programme it was defined as “an entirely visual show with the exception of the words the door!”. This clarified Genty's ironic intentions as author and realiser, together with the four ballet dancers-animators – actors of the interesting and unusual programme.

Fantasies that became nightmares, projections of desires and fears, moments in which the absurd grazes the consistency of the normal; these were the strong points of one performance – an hour and a half without an interval – that pleasantly struck the audience. An experience that was very rich in charm; one that was also enlightening about the unforeseen. Genty vigorously watched it for possible interrelations between the “materials” – used in an irregular way – and the audience.



Banda marziale
in scena.

*Martian band
on the stage.*

Tadeusz Kantor, uno dei "santoni" del teatro contemporaneo, già esibitosi al Petruzzelli col suo gruppo polacco "Cricot" nella stagione '85-'86 presentando una stimolante "trilogia" (*Crepino gli artisti*, *La classe morta* e *Wielopole, Wielopole*), tornò a Bari nella stagione '89-'90 con un nuovo lavoro, *Qui non ci torno più*, che con quattro serate a maggio concluse la stagione densa di notevoli avvenimenti teatrali e musicali. Un teatro politico, quello di Kantor, un teatro che denunciava l'oppressione, dimostrando che l'artista, in quanto uomo soprattutto, non ha spazio, non può esprimere liberamente la propria ideologia, in quanto ogni forma di potere mortifica ogni espressione culturale.

Le "larve umane" che Kantor portò in scena con i loro terrori, i loro ruoli scialbi, schiacciate dal peso delle violenze morali subite, posero al pubblico accorso agli spettacoli in quanto memore della esaltante "trilogia", una serie di problemi universali e specifici, provocando riflessioni e reazioni emerse anche nel corso di un incontro che il regista ebbe col pubblico nel foyer del teatro.

In the '89-90 seasons Tadeusz Kantor, one of the gurus of contemporary theatre, who had already presented a stimulating trilogy (*The Artists die*, *The dead class* and *Wielopole, Wielopole*) with his Polish group "Cricot" in the 85/86 season at the Petruzzelli, returned with a new piece, *I'm not coming back here ever again*. This piece, which was performed over four nights, concluded the dense season of theatrical and musical events.

Kantor's theatre was political theatre, one that denounced oppression, demonstrating that the artist, who is after all a human being, has no space, cannot freely express his own ideology, in as much as every form of power mortifies every cultural expression.

The "human larvas" that Kantor showed on the stage with their terror, with their dull roles, crushed by the weight of moral violence, posed the audience that had come, because they remembered the stimulating "trilogy", with both universal and specific problems, provoking reflections and reactions that also emerged in the course of a meeting that the director had with the audience in the theatre foyer.

Scena movimentata in
Qui non ci torno più.

*A lively scene
from I'm not coming
back here again.*



Jonathan Marshall
nel *Rocky Horror Show*.

*Jonathan Marshall in
The Rocky Horror Show.*



Jonathan Marshall in azione.
Jonathan Marshall in action.

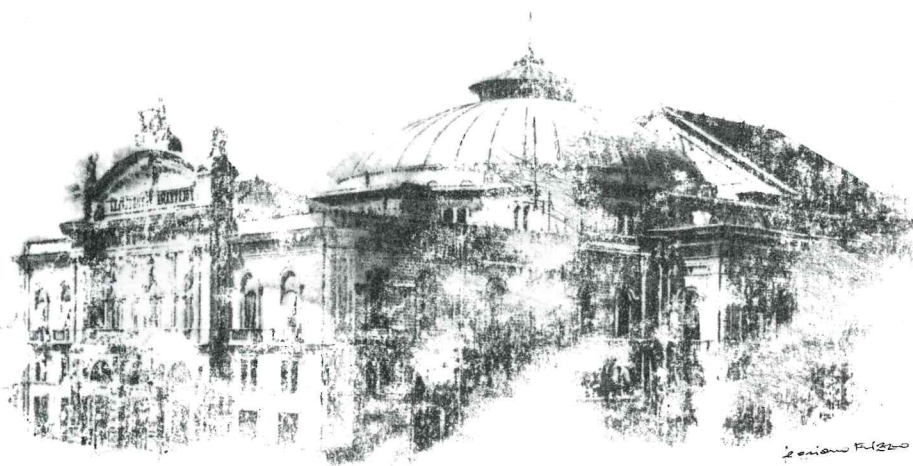
Un'apertura verso un genere di spettacolo, il *musical* piú avanzato, fu costituita dalle sei repliche – dal 15 al 20 gennaio 1991 – del *Rocky Horror Show*.

Una significativa esperienza per il pubblico, posto di fronte ad un lavoro di affascinante concezione, colorita mistura di canzoni e danza basata su un libretto nel quale la fantascienza piú plateale viene ricostruita con *humour* a momenti quasi goliardico, ma che però instilla nello spettatore, sempre e comunque divertito, una serie di interrogativi che in qualche caso possono divenire angoscianti.

Allestimento di sperimentata efficacia e cast allenatissimo. Anche a Bari il lavoro di Richard O' Brien colse il successo che lo aveva accompagnato nei teatri inglesi.

An opening towards a kind of show, the most advanced 'musical', came about when, from the 15th to the 20th of January 1991, the *Rocky Horror Show* was performed. This was a significant experience for the audience, who were faced with a work of fascinating conception, a colourful concoction of song and dance based on a libretto in which the most melodramatic science fiction is rebuilt with 'humour' in almost student like moments, but which however asks the spectators, who nevertheless enjoy themselves, a series of questions that in some cases can be distressful.

It was a production of experimental effectiveness with a well trained cast. The work of Richard O' Brien gained the success that it had had in the English theatres in Bari too.





Suggestivo
momento in un
*Sogno di una notte
di mezza estate.*

*Evocative moment
in A midsummer
night's dream.*

Atmosfera
di attesa ispirata.
*Atmosphere of inspired
expectation.*

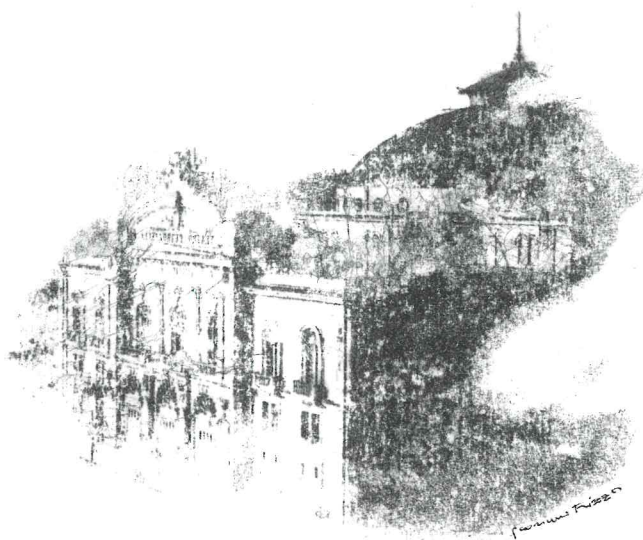


Ancora un ritorno nella stagione '90-'91, quello del Teatro del Carretto, che già nelle stagioni precedenti aveva affascinato con la sua inusitata versione dell'*Iliade*. Questa volta un adattamento, secondo lo stile caro alla compagnia, di un lavoro che ben si presta agli interventi elaborati e imprevedibili: il celebre *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, lavoro di così esplicita struttura favolistica che offre spazio ad ogni più accesa creatività.

Adattato da Maria Grazia Cipriani – che curava anche la regia – e con le scene ed i costumi di Graziano Gregori, la colorita vicenda shakespeariana è stata gustata dagli spettatori di Teatrodanza in due serate (25 e 26 gennaio 1991).

In the '90/91 season there was another return, that of the "The Theatre of the barrow" which had already fascinated the public with its unusual version of The Iliad in previous seasons. This time they had chosen an adaptation, true to the dear style of the company, of a piece that lends itself to the elaborate and unforeseeable interventions: Shakespeare's famous A Midsummer Night's Dream. A work of such explicit fable structure that it offers space to any type of creativity.

Adapted by Maria Grazia Cipriani, who was also the director, and Graziano Gregori's costumes and set, the colourful Shakespearian event was enjoyed by the audience of the "Teatrodanza" on two evenings (the 25th and 26th of January 1991).





Attori in scena
nel musical
A Chorus line.

*Actors on the stage
in the musical
A Chorus Line.*

La Compagnia della Rancia, che prende nome da un castello presso Macerata dove gli attori in ritiro collegiale preparano il loro lavoro, si è specializzata nella realizzazione di versioni italiane di *musical* americani di successo o in riprese di lavori di teatro musicale italiano di sperimentata presa.

A Bari, per la prima volta, il gruppo che vede in Saverio Marconi e Michele Renzullo i suoi fervidi animatori, presentò un noto lavoro di Kirkwood, Dante e Hamlish, *A chorus line*, in pratica la narrazione delle ansie e quindi dell'impegno di un gruppo di giovani che devono essere assunti da una compagnia che sta mettendo su un lavoro, un *musical* appunto. Genere di spettacoli che affascina gli americani, ma che nella accurata e scorrevole versione allestita dalla Compagnia della Rancia ha finito con l'avere molto successo anche in Italia.

Dal grigiore dei momenti iniziali – quando cioè si incomincia ad assortire la compagnia, fino alla scintillante conclusione con lo spettacolo pieno di frac argentei e lustrini, l'interesse non è mai venuto meno, e l'apprezzamento del pubblico barese fu totale.

The company of Rancia that takes its name from a castle near Macerata where actors in collegial retirement prepare their work, have specialised in producing the Italian versions of successful American musicals or revivals of Italian musical theatre works of proved success.

In Bari for the first time, the group that had Saverio Marconi and Michele Renzullo as their two fervid animators, presented a well known piece by Kirkwood, Dante and Hamlish: *A chorus line*, basically the story of the anxieties and commitments of a group of young people who want to be chosen by a company which is putting on a production; a musical. This is the kind of work that fascinates Americans, however in this accurate and flowing staged version by the company of Rancia, it was able to gain success in Italy too.

From the darkness of the opening moments, when they start to form the group, up until the glowing conclusion with the show which is full of silver and shining tails, the interest never lowered and the audience totally appreciated it.

Coreografia in
A Chorus Line.

*Choreography in
A Chorus Line.*



L'unico in scena:
Lindsay Kemp.

*The only one
on the stage:
Lindsay Kemp.*



Lindsay Kemp in azione.

Lindsay Kemp in action.

L'ultima apparizione del grande Lindsay Kemp sul palcoscenico del Petruzzelli, dove già in passato aveva colto rilevanti successi, fu con il suo lavoro *Onnagata* nella stagione '90-'91.

Nel teatro Kabuki "onnagata" indica l'attore specializzato in parti con costumi femminili. E Kemp aveva inteso con quella sua fascinosa creazione esaltare a suo modo la "femminilità", intesa come categoria esistenziale e non appartenente in esclusiva al sesso femminile.

Kemp si presentò così, quasi in una sfida suprema, realizzando una aspirazione anticipata già in altri lavori, quella cioè di esprimere al meglio la sua essenza di attore-danzatore. E la scoperta della dimensione particolare del teatro giapponese gli aveva permesso di concretare una aspirazione a lungo accarezzata, spaziando nel contempo in quel mondo affascinante che è il Giappone mitizzato nella fantasia degli occidentali.

Una storia semplice: la narrazione dell'intero arco di una vita, dalla nascita alla fanciullezza, alla vocazione per la scena, all'amore e alla sua perdita, al successo ed alla disfatta.

Il tutto affidato alla carica della personalità di Kemp, che aveva posto come sottotitolo alla sua creazione *Il canto di Orfeo... una storia di fantasmi*, a sottolineare il suo intento di trascinare nel mito il pubblico. Costumi e scene ricchissimi di suggestione.

The last appearance of the great Lindsay Kemp on the stage of the Petruzzelli, where in the past, he had had relevant success, was with his work Onnagata in the '90/91 season. In the Kibuki theatre "Onnogata" indicates the actor who is specialised in parts with female costumes. With his fascinating creation Kemp intended to exalt in his own way the 'feminility', which was intended as an existential category and not exclusively belonging to the female sex. This is know Kemp presented himself, almost as a supreme challenge, creating an aspiration that had already been seen in other works, namely to express his essence as dancer-actor at its best.

The discovery of this particular dimension of Japanese theatre had allowed him to fulfil a long awaited aspiration, while, at the same time, sweeping through that charming world that is the mythified Japan in the western fantasy.

It was a simple story; the tale of a lifetime, from birth to childhood, from the vocation for the stage to love and its loss, to success and defeat. All this entrusted to Kemp's personality, who had decided to use the subtitle The song of Orfeo... a ghost story for his creation, thus underlying his intention to drag the audience into the myth. The costumes and set were rich in evocation.



Scena nel Ghetto
di Golem.

*A scene in the Ghetto
of Golem.*



Moni Ovadia in scena.

Moni Ovadia in action.

Il “golem”, il gigantesco fantoccio di argilla che prendeva vita con un bigliettino messo in bocca dal rabbino Maharal e che ridiveniva massa inerte se privato dell’*aleph*, è stato l’affascinante argomento di un noto romanzo “nero” di Meyrink e di un lavoro teatrale di successo di Leivik (per non dimenticare il film, in parte perduto, di Wegener, considerato uno dei pilastri del cinema espressionista tedesco).

A questo argomento si è ispirato per il suo omonimo lavoro teatral-musicale Moni Ovadia, personaggio di ricchissimo quanto complesso temperamento, che però, più che a far rivivere la fantastica vicenda, ha inteso ridisegnare in maniera cogente l’ambiente, e cioè il ghetto praghese, nel quale essa si sarebbe svolta.

Uno spettacolo, il suo, ricco di dialoghi e danza, ma essenzialmente di musica – originale e tradizionale – che, come ebbe a chiarire lo stesso Ovadia, ha la funzione del lievito nei confronti della farina: la fa crescere ed impedisce che resti ferma.

Un lavoro che ebbe immediata presa e quindi successo una volta presentato al Petruzzelli nella stagione ’90-’91.

***T**he “Golem” the gigantic clay puppet that came to life when Rabbi Maharal put a little ticket into its mouth, and that became mass again if it was deprived of aleph, was the enthralling argument of both a well known “black” novel by Meyrink and a successful piece by Leivik (not forgetting Wegener’s partly lost film, which is considered one of the pillars of German expressionist cinema).*

Moni Ovadia, a person with a rich and complex temperament, was inspired by this argument in her omonymous theatrical-musical work, however, he intended to redesign the setting in a significant way, namely the Prague, ghetto, in which the action would take place. His performance was rich in dialogue and dance, but essentially in music – original and traditional – that as Ovadia classified, is to the performance what yeast is to bread; it makes it rise and impedes it from staying still.

It was a piece that had an immediate hold on the audience and therefore success once it was presented at the Petruzzelli in the ’90/91 season.

LIl Petruzzelli nacque come “politeama”, luogo di spettacoli genericamente intesi dunque, e non solo per l’opera. Tuttavia l’opera trovò subito nel Petruzzelli la sua collocazione naturale e non a caso l’inaugurazione avvenne appunto con un’opera. La lirica, quindi, come attività “colta” di primaria importanza.

E al di là della parentesi bellica, o meglio postbellica, quando il Petruzzelli cioè fu requisito per divenire locale di spettacolo riservato alle truppe angloamericane, l’opera si è quasi sempre svolta sul suo palcoscenico, costituendo in passato la stagione lirica il momento *clou* della vita cultural-mondana della città.

Ovviamente il susseguirsi delle gestioni del teatro ha fatto sí che le stagioni molto spesso fossero affidate ad organizzatori *ad hoc* con i pregi ed i difetti che una circostanza del genere poteva comportare.

A scorrere i calendari delle stagioni susseguitesì fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale – e preziosa in proposito è la pubblicazione curata da Alfredo Giovine – si notano nomi di prestigio e assortimenti di titoli che tuttavia rispecchiano più che altro l’intenzione di andare incontro il più possibile alle predilezioni del pubblico, nel chiaro intento di garantirsi un afflusso folto e congruo di spettatori.

Con l’assunzione della gestione da parte di Carlo Vitale, la stagione lirica restò indubbiamente il momento più alto, nel corso dell’anno, della vita del teatro, aperto per il resto dell’anno a spettacoli cinematografici, di rivista e, perché no, anche a manifestazioni di carattere politico, leggasi comizi!

L’assunzione della gestione del Petruzzelli da parte di Ferdinando Pinto portò poi a un rilevante cambiamento di orientamenti. La stagione lirica divenne una delle “voci” in cui si suddivideva l’attività del teatro, che aprì le sue porte non più ad occasionali spettacoli di altro genere, ma presentò al pubblico barese un consistente quanto vario “pacchetto” di proposte.

Ma a ben guardare, se alle opere liriche si alternarono balletti, spettacoli di prosa – tradizionale e spesso anche d’avanguardia –, furono i criteri di organizzazione della stagione lirica che cambiarono.

Difatti con la gestione Pinto il Petruzzelli finì con lo scaglionare l’opera in un arco di tempo più vasto e non vincolato ad un ben definito periodo dell’anno (un tempo, per tradizione, l’inaugurazione avveniva il 25 dicembre). Un cambio di abitudine che, dopo un primo momento di incertezza da parte del pubblico – è sempre difficile scardinare abitudini radicate –, non influì affatto sull’afflusso del pubblico e sul suo consenso alle manifestazioni.

D’altra parte il Petruzzelli gettò nel contempo le basi per una futura – all’epoca – collaborazione con altri teatri italiani, in vista di una compressione di costi (la situazione economica nazionale nel frattempo variata rendeva necessaria, oltre che utile, questa collaborazione), ma anche nella ponderata considerazione di mantenere vive, riproponendole in altri luoghi, realizzazioni ben riuscite.

Molte delle opere proposte, infatti, nelle stagioni liriche della gestione Pinto, sono state allestimenti creati con successo in altri teatri italiani e giudicate valide e per le scenografie ed i costumi e, soprattutto, per le regie.

Proprio quest’ultimo aspetto di un allestimento d’opera, aveva col passare degli anni

acquistato un rilievo ed una consistenza spesso determinante nella realizzazione di un'opera lirica. E di tanto si fece carico la gestione Pinto, grazie alla quale molte delle opere andate in scena proponevano regie di Luca Ronconi, Mauro Bolognini, Franco Zeffirelli e Dario Fo, tanto per citarne alcuni.

Ovviamente i cast potevano cambiare, ma anche in questo caso le scelte erano le migliori possibili.

Non ultimo poi il criterio delle scelte, degli assortimenti dei cartelloni. Accanto a titoli di sperimentata presa sul pubblico, quali ad esempio una *Traviata*, una *Bohème* o un *Rigoletto*, anche opere un po' fuori dal solco normale. Citeremo per tutte l'*Ifigenia* di Piccinni, ma non dobbiamo dimenticare *Macbeth*, *Maria Stuarda* o *Simon Boccanegra*.



Opera

The Petruzzelli started out as a “politeama”, a place of generally agreed upon shows, and not only opera. Nevertheless opera immediately found its natural position at the Petruzzelli, and it is not by chance that the theatre was inaugurated with an opera. Therefore opera as a “learned” experience of primary importance.

Apart from the wartime period, or rather post-wartime, when the Petruzzelli that is was commandeered to become a show place reserved for the Anglo-American troupes, opera has nearly always taken place on its stage making the opera season the key moment in the cultural-mundane life of the city.

Obviously the continual changing of the running of the theatre has made it necessary that the seasons were more than often entrusted to any old organiser with the advantages and disadvantages that this type of situation brings.

Skimming through the calendar of the seasons one after the other up until the breakout of the second world war – and as a matter of fact the book written about these and edited by Alfredo Giovine is precious – we can see prestigious names and an assortment of titles that nevertheless reflect, more than anything, the intention of meeting the public half way, therefore guaranteeing a good congruent flow of people.

When Carlo Vitale took over the running of the theatre, the opera season was by far the highest moment of the year in the theatre’s life; a theatre that was open the rest of the year to cinematographical shows, reviews, and, why not, also to political manifestations, and union meetings!

When Ferdinando Pinto took over the running he brought with him a relevant change in direction. The opera season became one of the “voices” in which the theatrical activity was subdivided. The theatre no longer opened its doors to any old occasional show, but it presented the public with a consistent and varied “package” of proposals. However, if we look closer, it was not the fact that opera alternated with ballet and prose productions – traditional and often avant-garde – it was the organisational criteria of the opera season that changed.

As a matter of fact, under Pinto, opera was spread over a vaster period of time which was not necessarily bound up to a particular part of the year (once traditionally the inauguration was on the 25th of December). This was a change in habit that, after the initial uncertainty on the part of the public – it is always difficult to change well rooted habits – did not influence the flow of the public and its consent to the manifestation at all.

Apart from this, at the same time, the Petruzzelli was laying down a basis for a future collaboration with other Italian theatres, what with a reduction of costs in sight (the national economic situation in the meantime had changed making this collaboration necessary and also useful), but also in the pondered consideration of keeping successful performances alive by reproposing them in other places. As a matter of fact, many of the proposed operas in the season under Pinto were also staged successfully and judged valid for the stage design, the costumes, and above all for the direction, in other Italian theatres. It is exactly this latter aspect of an operatic production that, over the years, had taken on an often decisive importance and consistency in the realisation of an opera with Pinto in charge, thanks to whom many operas were staged, proposing directors such as Luca Ronconi, Mauro Bolognini, Franco Zeffirelli and Dario Fo, just to mention a few.

*Obviously the casts changed, but even in this case they chose the best. Last but not least the criteria of choice, the assortment of the playbill: next to the already well known titles such as *La Traviata*, *a Bohème*, or *a Rigoletto* there were also some out of the ordinary titles; to mention one *Piccinni’s l’Iphigenia*, but we must not forget *Macbeth*, *Mary Stuart* or *Simon Boccanegra*.*



Scena nell'*Ifigenia in Tauride*.
A scene from *Iphigenia in Tauride*.



Uno dei, purtroppo, rari omaggi alla genialità di Niccolò Piccinni si ebbe, fra fine novembre ed inizio dicembre del 1986, con la *Ifigenia in Tauride* (allestimento dal quale fu tratta anche una realizzazione discografica andata ad arricchire più che onorevolmente la scarsa discografia del musicista barese).

Se il cast fu assortito con una scelta rivelatasi felice (fra l'altro non poche erano le voci locali validamente impegnate anche in ruoli di rilievo: Lucia Naviglio, Rosa Ginaldi, Lucilla Bottalico), l'attesa e quindi l'interesse erano costituiti dall'affidamento della regia a Luca Ronconi, che si servì dello scenografo e costumista Carlo Diappi. Il che dette all'intero spettacolo un immediato impatto positivo sul pubblico. Una scenografia ed un'azione di tono maestoso, quasi aulico, così come, nell'idea dei due responsabili, l'opera poteva e doveva avere nei teatri di un tempo, proponendo una vicenda di tragico impianto, e del resto le immagini della scena appaiono molto eloquenti. All'epoca il pubblico restò indubbiamente affascinato dalle «ariose suggestioni di mare e di cielo, dalle piranesiane rovine che accoglievano esseri vivi, catturati in patetiche pose canoviane». Assenza di artifici pur nel rispetto della discesa del *deus ex machina*. Atteggiamento registico che si sposava con grande equilibrio alla direzione fervida e limpida di Donato Renzetti. Molto apprezzate le interpretazioni della protagonista Silvia Baleani, al pari di quelle degli altri ruoli principali, affidati a René Massis (Oreste) e Aldo Bertolo (Pilade).

One of the unfortunately rare homages to Niccolò Piccinni took place between the end of November and the beginning of December 1986, with the *L'Iphigenia in Tauride* (a recording was made of the production which more than honourably enriched the scarce production of music from Bari).

If the cast was chosen with good taste (there were more than just a few local voices validly used for the main roles: Lucia Naviglio, Rosa Ginaldi and Lucilla Bottalico), then the wait and the interest were built up by the fact that Luca Ronconi had been entrusted with the direction. He used the set design and costumes of Carlo Diappi, which gave the performance immediate and positive impact on the audience. Both the set design and the action had masterful and almost courtly tones, in the way that the opera could and had to have in the theatre of the past – according to the two people responsible –, proposing an event of tragic structure and, as for the rest, the images of the scenes appear very eloquent. At the time the audience remained undoubtedly fascinated by “airy evocations of the sea and sky, by the pyrenesian ruins that hosted living beings, captured in pathetic Canovian prose”.

There was an absence of artifice even in the face of the descent of *deus ex machina*. Directorial behaviour that went well with the great balance of Donato Renzetti's fervid and limpid orchestral direction. Silvia Baleani's interpretation was well appreciated; equal to those of the other leading roles entrusted to René Massis (Oreste) and Aldo Bertoli (Pilade).



*Scena da Il Turco in Italia.
A scene from The Turk in Italy.*



*Lella Cuberli e Simone Alaimo.
Lella Cuberli and Simone Alaimo.*

La stagione dell'86, dopo il successo dell'*Ifigenia* di Piccinni, propose al pubblico barese *Il turco in Italia* di Rossini.

La scelta cadde sull'allestimento presentato con successo al Rossini Opera Festival di Pesaro nel 1982, e ripreso sempre a Pesaro nell'estate '86.

Sul podio ancora Donato Renzetti, reputato direttore "rossiniano", ed un cast di adeguate capacità, che aveva i suoi punti di forza nel soprano Lella Cuberli ed in Simone Alaimo, affiancati più che validamente da Luigi De Corato, Dalmacio Gonzales e Roberto Coviello.

Una prestazione vocale apprezzata; ma particolarmente avvincente per il pubblico fu la parte visiva, dovuta all'estro del regista Egisto Marcucci, allo scenografo Lele Luzzati ed alla costumista Santuzza Calí.

Va sottolineato in particolare l'apporto di Lele Luzzati, artista di genio, che col Petruzzelli ha lavorato anche in altre occasioni, realizzando anche le scene per il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, che il teatro barese portò poi in *tournee* in Italia (fra l'altro al Festival dei Due Mondi di Spoleto) ed in numerose città straniere (in particolare al prestigioso Festival di Granada, in Spagna).

In occasione delle rappresentazioni del *Turco in Italia*, il Petruzzelli intese, a sottolineare la valenza eccezionale dell'apporto di Lele Luzzati, rendere un particolare omaggio al maestro, allestendo nel foyer una mostra delle sue scenografie di maggior successo.

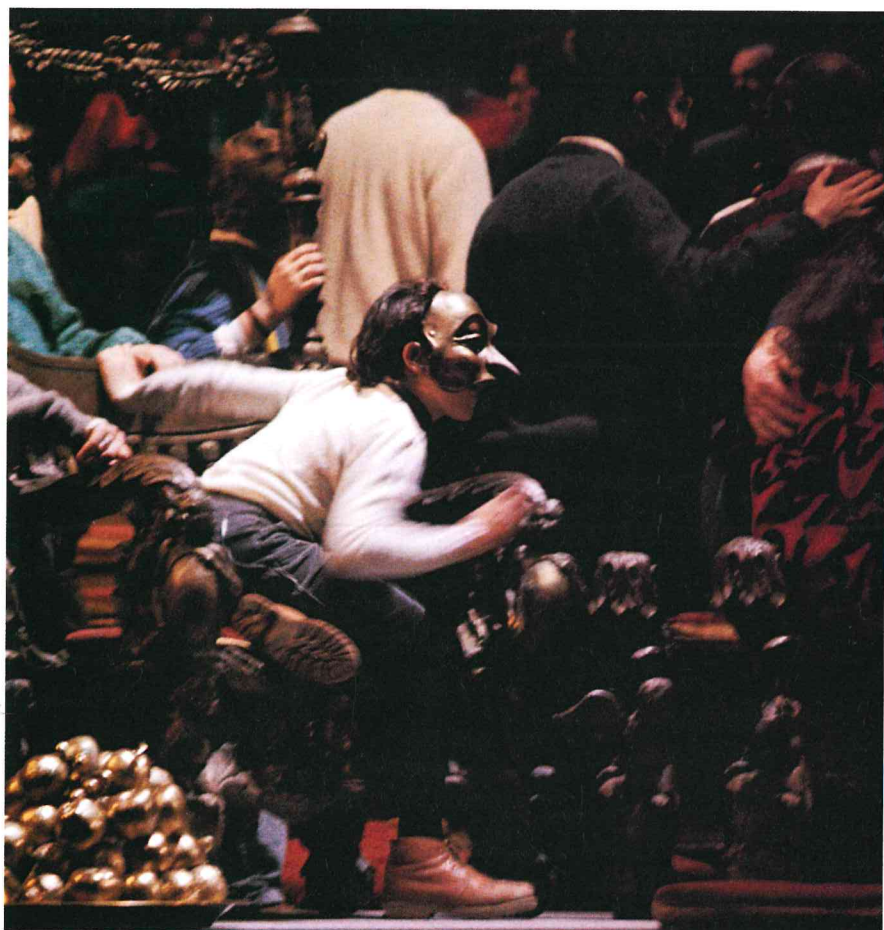
All'indomani dello spettacolo, la critica nazionale rilevò la spigliata e vivace interpretazione del protagonista Simone Alaimo e dell'intero cast, guidato in maniera "sapiente" da Donato Renzetti.

The '86 season, after the success of Piccinni's *Iphigenia*, proposed Rossini's *A Turk in Italy* to the public of Bari. The choice fell to the production that had been successfully presented at the Rossini opera festival in Pesaro in 1982 and again in Pesaro in 1986.

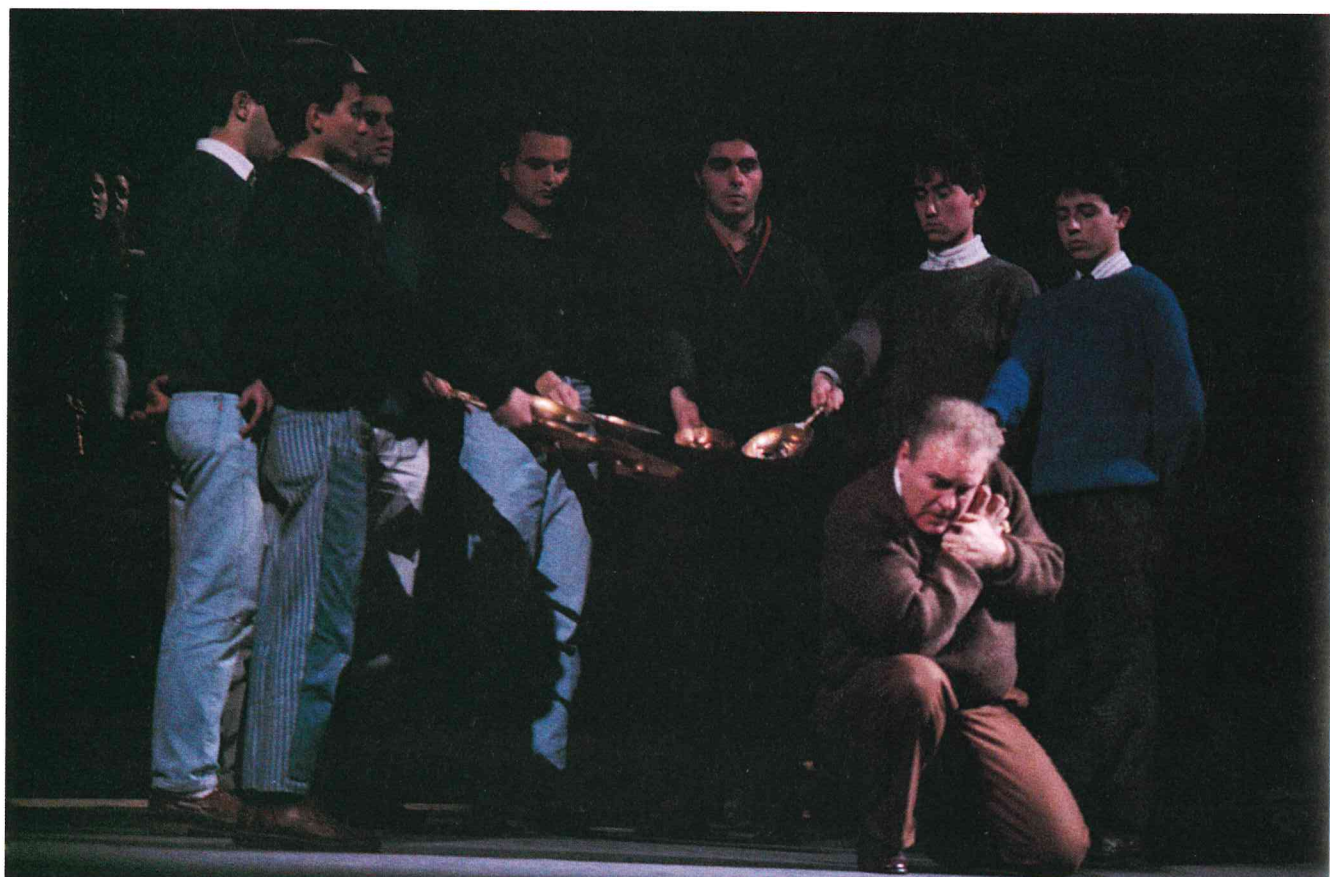
Donato Renzetti, a reputed "Rossian" conductor was on the podium again, and there was an equally adequate cast that had its strong points in the soprano Lella Cuberli and also in Simone Alaimo, more than validly assisted by Luigi De Corato, Dalmacio Gonzales and Roberto Coviello.

It was an appreciated vocal performance but the visual part, due to the creativity of the director Egisto Marcucci, the set designer Lele Luzzati and the costume designer Santuzza Calí, was particularly enthralling for the audience. We must underline Lele Luzzati's contribution, a genial artist who has worked on other occasions with the Petruzzelli; realising the set for Paisiello's *The Barber of Seville*, that the theatre of Bari took on tour around Italy (- amongst other places the festival of the two worlds in Spoleto and in numerous foreign cities (in particular the prestigious Granada festival in Spain).

With the production of *A Turk in Italy* the Petruzzelli wanted to underline the exceptional skill of Lele Luzzati's contribution, paying a particular homage to the maestro by placing an exhibition of all his most successful works in the theatre foyer. The day after the performance the critics pointed out the confident and lively interpretation by the lead Simone Alaimo and the whole cast, guided, in a "wise" way, by Donato Renzetti.



Prova generale del *Rigoletto*.
Dress rehearsal of Rigoletto.



I cortigiani – “vil razza dannata” – si riposano durante le prove del *Rigoletto* – andato in scena nel marzo del 1987 – sotto la direzione di Evelino Pidò. I costumi di Maria Luisa Spinatelli e la regia di Ezio Zefferi avevano mantenuto il capolavoro verdiano su una linea di colorita e fascinosa linea di ossequio alla tradizione. Il complesso delle recite, peraltro, quasi a confermare l'imprevedibilità dell'andamento degli avvenimenti teatrali, aveva subito il peso di un susseguirsi di indisposizioni degli interpreti dei ruoli principali, situazione che aveva costretto a varie sostituzioni. Ma in quella occasione il pubblico poté, in un certo senso, avvantaggiarsi. Se infatti il protagonista Licio Montefusco dovè dichiarare *forfait*, gli subentrò Piero Cappuccilli e la cosa non fu affatto sgradita.

Indubbiamente il grande baritono, sceso nell'agone senza una prova d'insieme, fece ricorso a tutta la sua consumata abilità di “leone del palcoscenico”, per reggere l'impegno. Il suo fu un *Rigoletto* forse non in linea con le idee registiche di Zefferi, ma fu il “suo” *Rigoletto*, quello cioè di un artista di eccezionale livello. Il risultato – grazie anche alle prestazioni di Gianfranco Bastiner (duca di Mantova), subentrato a Luca Canonici, anch'egli indisposto, di Giusi Devinu (Gilda), unica superstite di un cast che avrebbe dovuto essere occasione d'oro per un gruppo di giovani – fu un susseguirsi di successi, alla “prima” e nelle repliche, grazie anche alla accorta ed appassionata direzione di Pidò.

The courtiers – “vile damned race” – relaxed during the rehearsals of *Rigoletto* – that was staged in march 1987 under the orchestral direction of Evelino Pidò. Maria Luisa Spinatelli's costumes and Ezio Zefferi's direction had kept this Verdian masterpiece as a colourful and charming homage to tradition. The company, amongst other things, almost confirming the uncertainty of staging this theatrical event, had put up with the continuing indisposition of one leading interpreter after another; this situation led to various substitutions. But, on that occasion, in a certain sense, the audience profited from the situation. As a matter of fact, the lead, Licio Montefusco, had to default and he was substituted by Piero Cappuccilli whose performance was not unwelcomed.

Undoubtably the great baritone, who had entered the stage without a rehearsal beforehand, called upon all his consumed ability as “lion of the stage” so as to stand up to the pressure. Perhaps his *Rigoletto* was not one that followed the ideas of the director Zefferi, however it was ‘his’ *rigoletto*; one that is of an artist of an exceptional level. The result, thanks also to Gianfranco Bastiner (the Duke of Mantova) who had substituted Luca Canonici, he too was indisposed; and to Giusi Devinu (Gilda) the only survivor of a cast that should have been a golden occasion for a group of youngsters. One success followed another for the whole run, thanks also to Pidò's accurate and passionate orchestral direction.



Yasuko Hayashi.

Yasuko Hayashi.

Yasuko Hayashi e Anita Caminada.

Yasuko Hayashi and Anita Caminada.



Una regia ed una scenografia decisamente fuori dall'ordinario per *Madama Butterfly* di Puccini, presentata fra marzo ed aprile del 1987. Una *Butterfly* giudicata «senza falsi poemi». Infatti le scene di Max Bignens consistevano in un cilindro di garza trasparente che campeggiava al centro del palcoscenico, quasi un bozzolo ideale nel quale la «farfalla» vive il suo sogno d'amore.

Un bozzolo dal quale la farfalla esce per incontrare una realtà stilizzata e crudele, ma che alla fine diviene quasi prigione per la protagonista ed i suoi sogni delusi.

E Lavelli (regista già noto a Bari) fece svolgere il gioco scenico tra penombra e luce, con gesti e figure di fantasie, allusioni più che realtà, con *Butterfly* presentata a Pinkerton come un «regalo» in una grande *corbeille* di fiori.

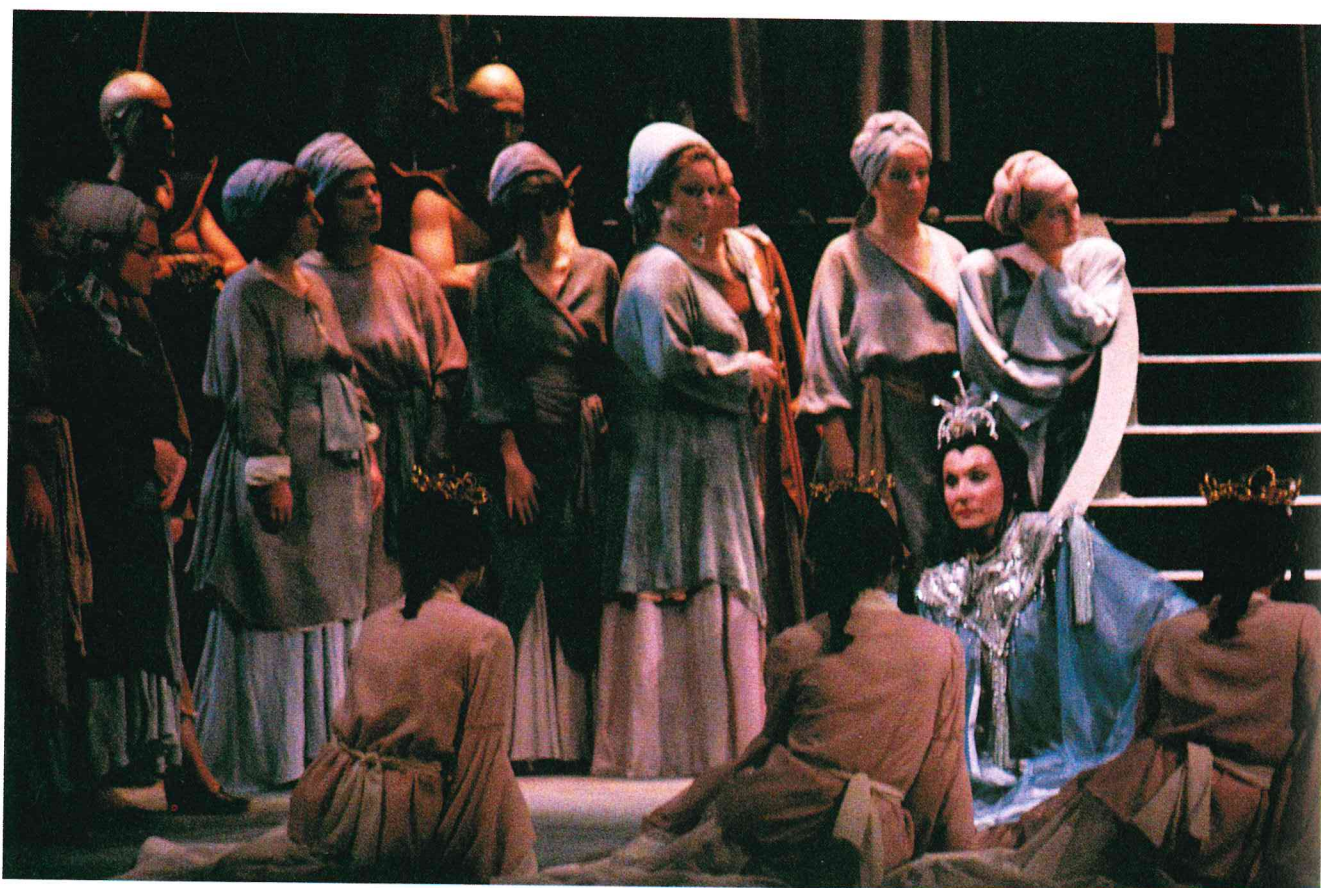
Opera che si presta a soluzioni quanto mai estrose, la *Butterfly* (il Petruzzelli ne ospitò anche una con una interessante regia di Melo Freni, quasi anticipatrice di quella che con esiti sconvolgenti Ken Russell mise in scena al Festival dei Due Mondi di Spoleto).

La direzione accorta e sensibile fu dell'americano Seymour Lipkin (che il pubblico barese in altre stagioni apprezzò come eccezionale pianista e direttore sinfonico). Protagonista dell'allestimento (che era comunque una ripresa di quello presentato alla Scala di Milano nel 1978), fu il soprano giapponese Yasuko Ayashi «assorta e potentemente espressiva», accanto a lei un cast più che adeguato e perfettamente calato nell'idea registica di Lavelli: Gianfranco Pastine (Pinkerton), Alberto Noli (Sharoleess), Anita Caminada, Bernardino Di Bagno, Mario Guggia, Lorenzo Catacchio, Giacomo Colafelice e Rosa Ginaldi. Interessante il contrasto dei costumi: tradizionali quelli del bonzo e delle geishe, chiaramente del primo Novecento quelli degli altri personaggi.

A direction and stage design decisively out of the ordinary for Puccini's Madame Butterfly presented between March and April 1987. A Butterfly judged "without false poems". As a matter of fact Max Bignens set consisted of a transparent gauze that was placed at centre stage, almost an ideal cocoon in which the "butterfly" lives its love dream.

A cocoon from which the butterfly comes out to meet a cruel and stylised reality, but at the end, it almost becomes a prison for the lead and her disappointed dreams. Lavelli (a well known director in Bari) decided to perform the action between light and shade, with gestures and figures of fantasy, more allusions than reality, with butterfly presented to Pinkerton as a gift in a great corbeille of flowers. An opera that lent itself to more than enthralling solutions, the Butterfly (the Petruzzelli also hosted another under the direction of Melo Freni, almost anticipating the one that, with disturbing results, Ken Russell put on at the festival of two worlds in Spoleto).

The accurate and sensitive management was of the American Seymour Lipkin (who the public of Bari had appreciated in other seasons as an exceptional pianist and conductor). The lead of the production (that was however a revival of the one presented at 'La Scala' of Milan in 1978) was the Japanese soprano Yashuko Ayashi "complete and strongly expressive"; Alongside her there was a more than adequate cast which was in perfect harmony with Lavelli's idea: Gianfranco Pastine (Pinkerton), Alberto Noli (Sharoleess), Anita Caminada, Bernardino Di Bagno, Maria Guggia, Lorenzo Catacchio, Giacomo Colafelice and Rosa Ginaldi. The contrast of the costumes was interesting; those of the Bonzo and Geishas were traditional, those of the other characters were clearly early 1900.



Turandot, il capolavoro incompiuto di Puccini, messo in scena nel dicembre 1987, è stato forse uno degli allestimenti più ricchi dal punto di vista delle personalità coinvolte nella sua realizzazione. All'indomani della "prima" (9 dicembre), la critica nazionale sottolineò la «grande qualità interpretativa» della protagonista Olivia Stapp (sulla cui vocalità peraltro furono avanzate alcune riserve). Ma accanto alla Stapp, una Liú di lusso: Katia Ricciarelli (nella foto), definita interprete ideale per il personaggio, nel quale si confermò «morbida, dolcissima, molto musicale». Squillante Calaf per l'occasione era Nicola Martinucci, dominante vocalmente anche se, come qualcuno rilevò, un po' statico scenicamente. Molto lodato il coro del teatro, all'epoca istruito da Kristian Missirkov.

Ma un coro unanime di consensi riscosse il maestro Daniel Oren, in quel tempo astro nascente della direzione, e che con ammirevole capacità di intuire le qualità di un giovane – che già non era più una promessa, ma una realtà – il Petruzzelli impegnò ripetutamente e sul podio operistico e come direttore sinfonico. Parlando di lui qualcuno scrisse: «grande prova di maturità e sensibilità musicale, restituendo un Puccini pieno di colore e fantasia». Ma a conferma della bontà dell'allestimento, vanno citati anche il nome del regista, il tedesco Grischa Asagaroff, e dello scenografo Josef Svoboda. Quest'ultimo non ancora affermatosi così clamorosamente, come avvenne in seguito nei teatri italiani per l'estro e la fantasia. Parlando di loro fu scritto che avevano creato «l'atmosfera cupa e un poco rabbrividente di un Oriente medioevale, rivissuto in un sogno che a tratti diventa incubo, povero di colore e assolutamente mancante di tutte le cineserie, che troppo spesso trasformano il mondo irrealistico di Turandot in un chiassoso bazar».

Katia Ricciarelli.
Katia Ricciarelli.

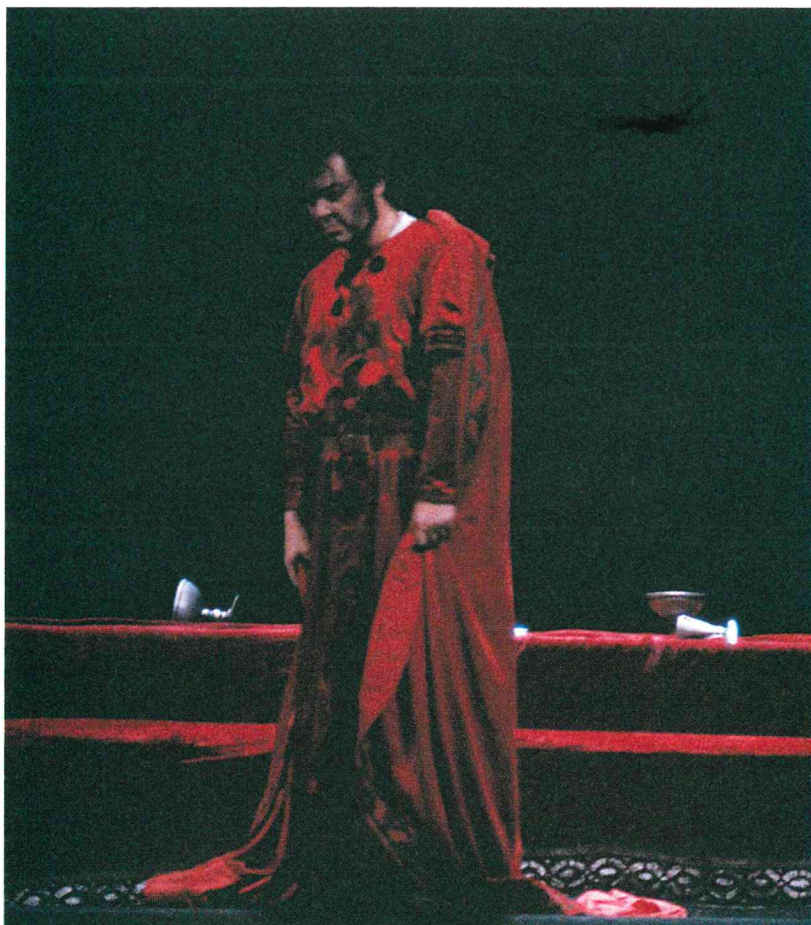
Puccini's unfinished masterpiece Turandot that was put on in December 1987, was probably one of the richest stagings from the point of view of the personalities involved in its realisation. The day after the "first" night (9th of December) the critics underlined the "great interpretive quality" of the lead Olivia Stapp (although there were some reservations about her voice). Alongside Stapp there was Katia Ricciarelli (in the photo) who played an exquisite "Liù"; she was defined as perfect for the character in which she confirmed herself as "soft, sweet and very musical".

Nicola Martinucci was a shrill Calaf (for the occasion) vocally dominant, even though as someone said, a bit static. The theatre chorus was well praised, directed by Kristian Missirkov at the time. The conductor Daniel Oren, who was at the time a rising star in orchestral direction, obtained unanimous consent from the audience of the Petruzzelli, which with the admirable capacity of sensing the qualities of this young man - who was no longer a promise but a reality - repeatedly engaged him in work both on the operatic podium and as symphonic conductor. Speaking about him, someone wrote "a great test of maturity and musical sensitivity, full giving back the colour and fantasy to Puccini's work".

Just to confirm the wealth of the production, we should mention the German director Grischa Asagaroff and the set designer Josef Svoboda. The latter had not yet established himself so clamorously, which is what subsequently happened with creativity and fantasy in the Italian theatres. Talking about them, it was written that they had created "the obscure and slightly shuddering atmosphere of a medieval orient, reseen in a dream, that in certain points becomes a nightmare, that is poor in colour, and absolutely lacking in all chinoiserie that far too often transform the unreal world of Turandot into a noisy bazaar".

Olivia Stapp
con il coro.

Olivia Stapp
with the chorus.



Walter Carolli.

Walter Carolli.

Il coro del Teatro Petruzzelli.

The chorus of the Petruzzelli Theatre.



Macbeth opera non certo fra le più eseguite di Verdi, andata in scena a gennaio del 1988, era una ripresa di un allestimento creato da Luca Ronconi per la Deutsche Oper di Berlino e quindi presentato anche alla Fenice di Venezia. Non mancarono nemmeno in quella occasione a Bari critici ed inviati di numerosi giornali nazionali, e tutti furono colpiti dall'allestimento scenico voluto dal sempre estroso Ronconi e ideato da Luciano Damiani, che prevedeva un grigio muro che divideva praticamente in due la scena, quasi a rilevare la duplicità del mondo del protagonista in bilico fra cruda e sanguinosa realtà e allucinante quanto terrificante mondo del subconscio nel quale vivono e si agitano le streghe. Ma a nessuno passò per la mente che forse l'idea ronconiana realizzata per la Deutsche Oper poteva anche essere allusiva a ben altro muro che all'epoca divideva le due realtà politiche della città tedesca.

Ma la suggestione scenica funzionò in maniera esemplare, sostenuta da una validità musicale di notevole forza. La critica ebbe espressioni di viva considerazione per la direzione di Massimo De Bernart, giudicata «di ampio respiro, e pronto ad abbandonarsi agli impeti verdiani». La rivelazione della serata fu però – per quanti non l'avevano ascoltata nell'Aida che il Petruzzelli aveva portato al Cairo – il soprano Awilda Verdejo, la cui voce, secondo alcuni, «avrebbe pienamente soddisfatto Verdi», che per il ruolo ne voleva una dura ed aspra e ricca di temperamento. Molto apprezzati anche gli altri interpreti, innanzitutto il protagonista Silvano Carroli, e poi Walter Donati, Carlo De Bortoli e, ancora, Mauro Buffoli, Franca Arnone. Unanime l'apprezzamento per il coro preparato da Kristian Missirkov.

The production of Macbeth one of Verdi's less produced operas, was a revival of a production by Luca Ronconi for the Deutsches Oper of Berlin, and therefore was also presented at the Fenice of Venice. Numerous national newspaper critics did not fail to come to Bari on that occasion and all of them were struck by Ronconi's staging, based on the idea of Luciano Damiani; that consisted of a grey wall that practically divided the stage in two, almost revealing the duplicity of the main characters' world, balanced between the crude bloody reality and the as enlightning as terrifying subconscious world where the witches live. However nobody realised that maybe Ronconi's idea for the Deutsches Oper of Berlin could have been talking about a completely different wall which at the time divided the two political realities of the German city.

However, the scenic evocation worked in an exemplary way, sustained by a notably strong musical validity. The critics were full of praise for Massimo De Bernart's direction which was judged as "wide breath, and ready to abandon itself to the Verdian impetus". The revelation of the evening was – in as much as the public had not heard her sing in the Aida that the Petruzzelli had taken to Cairo – the soprano Awilda Verdejo, whose voice, according to some people "would have fully satisfied Verdi" who wanted someone who was hard, fierce and rich in temperament, for the role. The other interpreters were also well appreciated, above all; Silvano Carroli, Walter Donato, Carlo De Bortoli and Franca Arnone. Unanimous appreciation for the chorus prepared by Kristian Missirkov.



Gioiosa scena nel
Barbiere di Siviglia.

*A joyous scene from
The barber of Seville.*



Dario Fo.

Dario Fo.

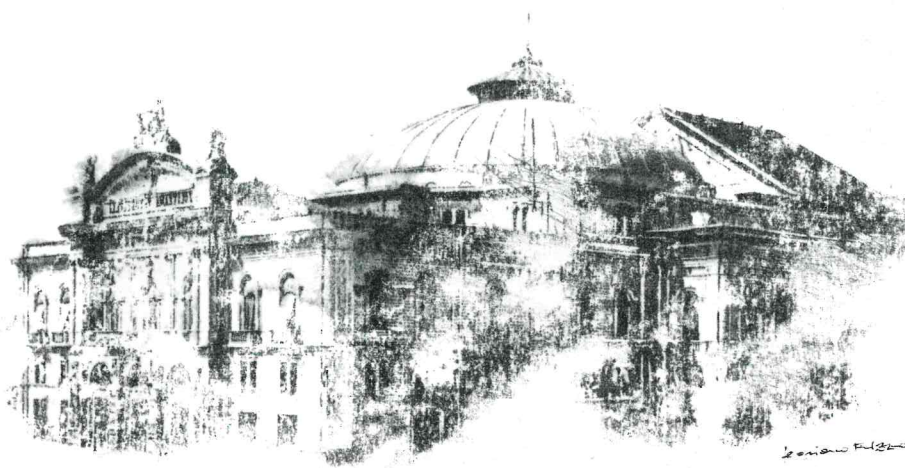
Clima di «festa popolare, rievocante i tempi della commedia dell'arte» nell'edizione del *Barbiere di Siviglia* che il Petruzzelli presentò nel febbraio del 1988, con scene, costumi e regia di Dario Fo.

Lo stesso allestimento, con qualche variazione nel cast, fu poi riproposto all'estero (compresa una serie di rappresentazioni nei teatri brasiliani di San Paolo e Rio de Janeiro).

Fo creò una «splendida masnada di maschere, saltimbanchi e giocolieri» che animava – grazie ad un efficace gruppo di mimi olandesi – l'azione scenica, nella quale stavano al gioco i personaggi dell'opera rossiniana. Interpreti giovani ma efficacissimi: Roberto Coviello (Figaro), Francesca Franci (Rosina), William Matteuzzi (Almaviva), Alfredo Mariotti (don Bartolo), Giovanni Furlanetto (Don Basilio), tutti raccolti sotto la allora giovane bacchetta di Daniele Gatti, che poco tempo dopo si sarebbe definitivamente imposto come uno dei direttori italiani più capaci.

***T**here was a climate of "a popular party, revoking the times of the Commedia dell'arte" in the edition of The barber of Seville that the Petruzzelli presented in February 1988, with set, costumes and direction by Dario Fo. The production, with a slight variation in the cast, was then taken abroad (including a series of performances in the Brazilian theatres of San Paolo and Rio de Janeiro).*

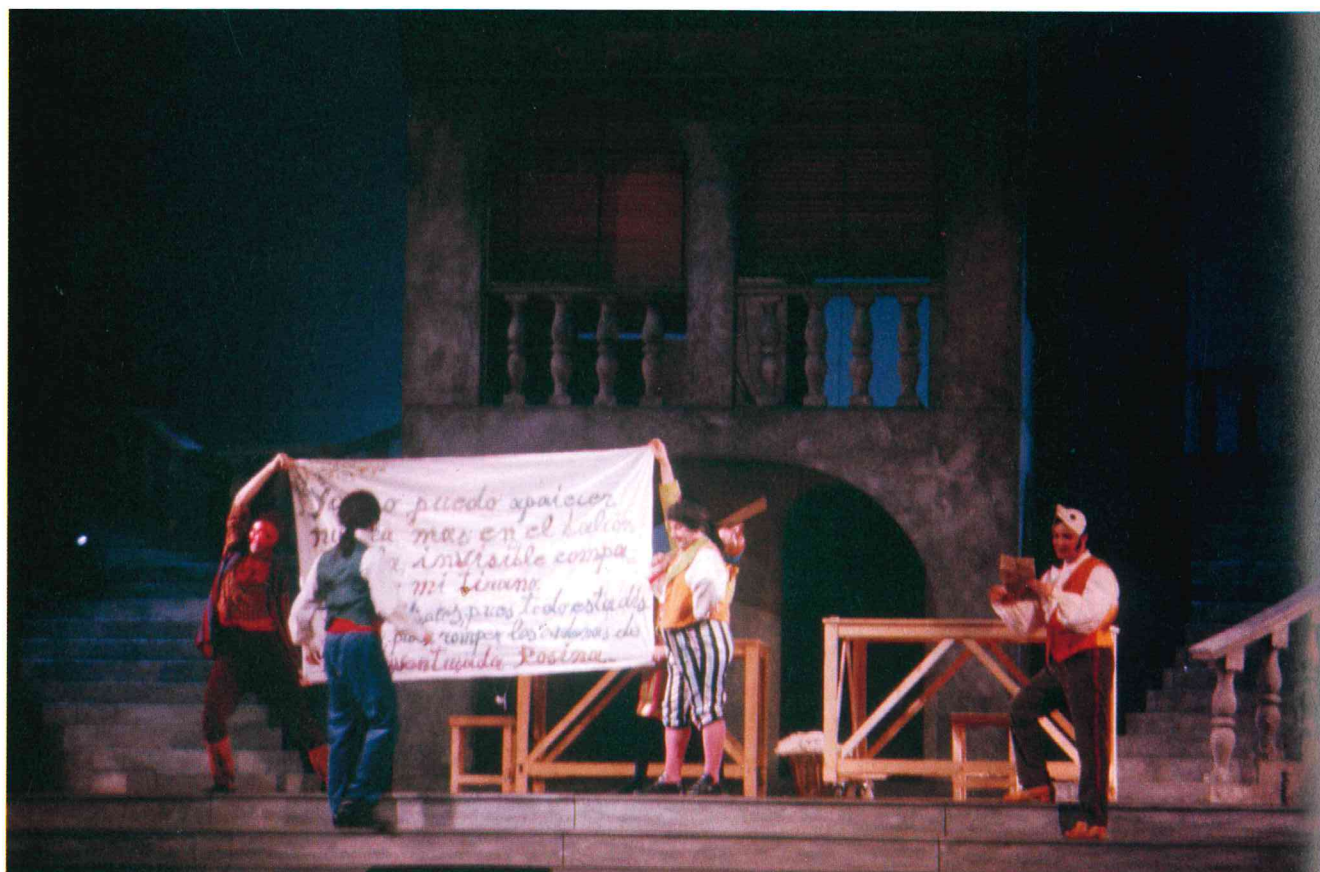
Fo created a "splendid tribe of masks, tumblers and jugglers" who animated, thanks to the efficacious group of Danish mime artists, the scenic action, in which the characters of Rossini's opera were performing. Young but very effective interpreters: Roberto Coviello (Figaro), Francesca Farnci (Rosina), William Matteuzzi (Almaviva), Alfredo Mariotti (don Bartolo), and Giovanni Furlanetto (Don Basilio); all collected under the young baton of Daniele Gatti, who, not long after, would have definitely imposed himself as one of the most able Italian conductors.





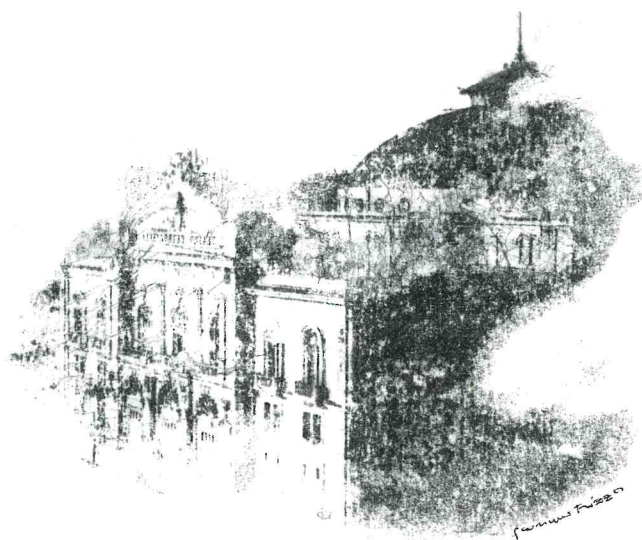
Dario Fo.
Dario Fo.

Il barbiere di Siviglia.
The barber of Seville.



Lo spettacolo fu definito «un grande evento teatrale» ed in quella occasione (era la prima volta che il lavoro di Fo, già presentato in Olanda, giungeva in Italia) al Petruzzelli giunsero tutti i critici dei maggiori giornali italiani. Ma se la regia affascinò la critica e divertì non poco il pubblico, anche l'aspetto musicale dell'allestimento non mancò di riscuotere apprezzamenti. Sicuramente il cast era giovane e qualcuno lo fece rilevare, sottolineando, ma sempre con mano leggera, qualche piccolo scompenso nelle prestazioni vocali, dovute forse ad una non ancora pienamente raggiunta maturità degli interpreti. Ma sicuramente interpreti di maggiore esperienza specifica nei ruoli, avrebbero trovato difficoltà non meno evidenti per calarsi nella inusitata dimensione recitativa ideata con tanta disinvoltura e sottile arguzia dall'inesauribile vena teatrale di Dario Fo, che approfittando della venuta a Bari, presentò al Petruzzelli una "ripresa" del suo già allora storico *Mistero buffo*.

The performance was defined as "a great theatrical event" and on that occasion (it was the first time that Fo's work, which had already been presented in Holland, reached Italy) all the critics from the main Italian newspapers came to the Petruzzelli. But, if the director charmed the critics and entertained the audience, the musical aspect of the production did not fail to be appreciated. The cast was certainly young and someone pointed this out, lightly underlining, some small imbalances in the vocal performance, maybe due to the fact that the interpreters were not yet mature enough. However, even mature interpreters who have had more experience of these roles would have found difficulty in getting into the uncommon recitative dimension created with such self confidence and wit by Fo's inexhaustable theatrical vein. Fo made the most of his visit to Bari by also presenting a "revival" of his already historical *Mistero Buffo*.





Scena piena di suggestiva
partecipazione nella *Bohème*.

*A scene full of evocative
participation in Bohème.*

Scena piena di sofferta
partecipazione.

*A scene full of suffering
participation.*



Una *Bohème* per i giovani, così fu definita l'opera di Puccini presentata nell'aprile del 1988, con la direzione dell'americano Eugene Kohn. Il cast infatti era composto tutto da interpreti esordienti.

Ma se esordienti erano gli interpreti, sperimentato e di successo era invece l'allestimento ripreso, quello cioè creato – scene e regia – da Franco Zeffirelli, e che giunse a Bari sull'onda di un successo mondiale.

I due interpreti principali furono Carmela Apollonio, soprano lirico «con voce graziosa, pulita, non molto rotonda negli acuti, ma dotata di quel prezioso carisma che è la capacità di comunicare emozioni al pubblico» e Giuseppe Sabbatini, «bella presenza, voce squillante, buona negli acuti, anche se un po' leggera, dal fraseggio molto musicale».

Nel cast inoltre anche una barese, Amelia Felle – che sostenne il ruolo di Musetta e che in breve volgere di tempo avrebbe poi raggiunto posizioni di rilievo nel mondo del canto lirico e cameristico nazionale (cantando fra l'altro alla Scala e con Riccardo Muti) –, Stefano Antonucci e Giovanni Furlanetto, anch'egli divenuto poi molto noto. La direzione di Kohn (un paio di recite vennero dirette dall'italiano Francesco Corti), era molto attesa grazie alla notorietà che accompagnava il maestro americano – allievo di Fausto Cleva e Antonino Votto – per essere stato il pianista preferito da Maria Callas, dalla quale aveva mutuato esperienze e suggerimenti di evidente valore.

Kohn riscosse esiti definiti «trionfali». Mentre il pubblico non mancò di apprezzare l'impostazione registica di Zeffirelli (realizzata dal suo assistente Lorenzo Mariani) e giudicata, a dieci anni dalla creazione, sempre «bella, efficace, intelligente».

A Bohème for the young people; this is how Puccini's opera presented in April 1988, under the management of the American Eugene Kohn was defined. In fact, the cast was made up of interpreters making their debut on the stage. However, if the interpreters were beginners, the revived production on the other hand was proved and successful; that is the one created – set and director – by Franco Zeffirelli, that came to Bari on the wave of international success.

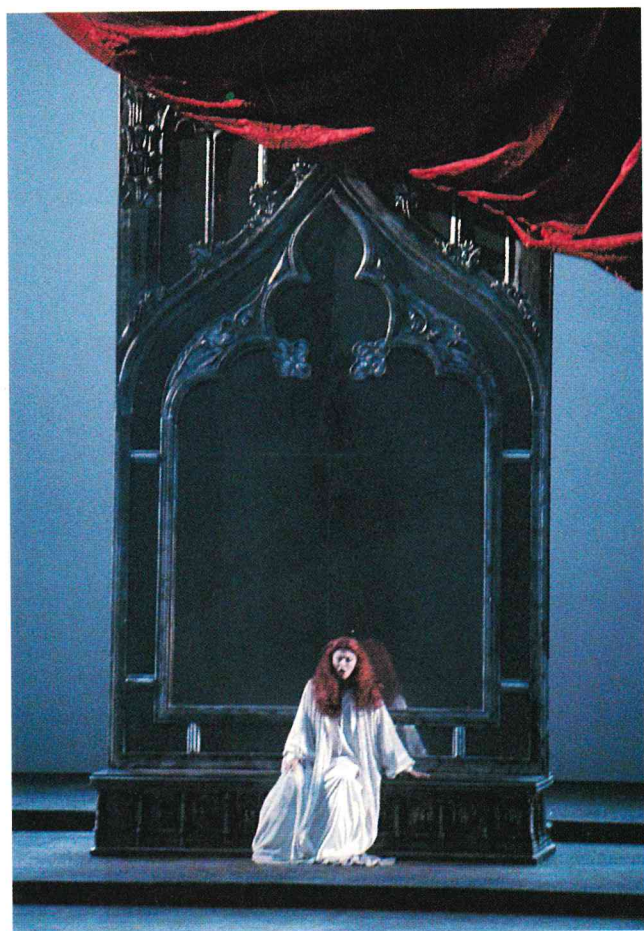
The two lead roles were Carmela Appolonio an operatic soprano "with a gracious, clean voice, that was not very rounded in the high notes, but had a precious carisma; that is the ability to communicate with the audience", and Giuseppe Sabbatini "beautiful presence, shrill voice, good in the high notes, even if a bit light, very musical phrasing". Apart from these two there was also a singer from Bari in the cast: Amelia Felle, who played the role of Musetta and who in a short time, would have reached an important position in the world of national opera and chamber singing (among other things singing at "la Scala" with Riccardo Muti). Another two singers were Stefano Antonucci and Giovanni Furlanetto who have also become well known.

Kohn's direction (a pair of performances came direct from the Italian Francesco Corti) was eagerly awaited thanks to the notority that accompanied this American Maestro – student of Fausto Cleva and Antonino Votto – for being the favourite pianist of Maria Callas, from whom he had borrowed experience and suggestions of evident value. Kohn had "triumphal" success, while the audience did not fail to appreciate Zeffirelli's directing imposition (created by his assistant Lorenzo Mariano) and still judged as "beautiful, effective and intelligent" even ten years after its creation.



Katia Ricciarelli.

Katia Ricciarelli.



Caterina Antonacci.

Caterina Antonacci.

«**U**na sorpresa per la bellezza della messa in scena e per l'interpretazione musicale» fu giudicata la *Maria Stuarda* di Gaetano Donizetti, andata in scena nel maggio 1988. Uno spettacolo giudicato «fra i più interessanti dell'anno in campo nazionale». Protagonista fu Katia Ricciarelli, «capace di superare con disinvoltura gli ostacoli vocali ed emergendo nell'accentuazione drammatica», muovendosi sulla scena «da vera attrice». La regia in quella occasione fu di un altro personaggio di spicco del teatro di prosa italiano, attore e regista di risorse di indiscusso valore: Gabriele Lavia (che il Petruzzelli ospitò anche in altre occasioni in questa seconda duplice veste). Sul podio era l'allora giovane Evelino Pidò, che fu apprezzato per l'autorità e la generosità del suo tratto direttoriale, per la esemplare sintonia con i cantanti, aspetto quest'ultimo che a qualcuno rammentò addirittura l'arte indimenticata del grande Tullio Serafin. Nel cast – antagonista della Ricciarelli – la quasi esordiente Caterina Antonacci, giovane appunto e forse non ancora matura per un ruolo come quello assegnatole, ma che, come fu notato, seppe comunque battersi con «grinta, intelligenza e generosità». Accanto alle due donne, Paolo Washington («un possente Talbot»), Pietro Ballo («voce dolce, fresca, duttile e con un bel fraseggio») ed ancora Antonella Trevisan e Renzo Magnani. Pochi gli elementi scenici, ma un sapiente gioco di luci nell'idea registica di Gabriele Lavia, affiancato dallo scenografo Giovanni Agostinucci e dal costumista Andrea Viotti; ad ogni modo lo spettacolo fu giudicato «di rara bellezza e di impareggiabile suggestione».

“**A** surprise for the beauty of the production and for the musical interpretation” this was how Gaetano Donizetti’s *Mary Stuart* was judged when it was put on in May 1988. A performance that was judged as “among the most interesting of the year, nationally”. The leading role was taken by Katia Ricciardelli “capable of overcoming the vocal obstacles with ease and emerging in the dramatic accentuation”, moving on the stage “as a true actress”. The director was another eye catching character of Italian prose theatre; actor and director of resources of indiscutable value: Gabriele Lavia (who the Petruzzelli had hosted on another two occasions in this second double capacity). On the podium was the then young Evelino Pidò, who was appreciated for the authority and generosity of his directorial line, for his exemplary symphony with the singers; this latter aspect even made someone think of the unforgettable art of the great Tullio Serafin. In the cast there was the near beginner Caterina Antonacci – Ricciardelli’s antagonist – who was young and not yet mature enough for such a role as that given to her, but who, as was noticed, knew how to stand up for herself with “pluck, intelligence and generosity”. Alongside the two women there was Paolo Washington (“a powerful Talbot”), Pietro Ballo (“soft, fresh, ductile voice, with good phrasing”), Antonella Trevisan and Renzo Magnani. There were only a few scenic elements but Gabriele Lavia wisely used the lights, assisted by the set designer Giovanni Agostinucci and the costume designer Andrea Viotti; Anyway, the performance was judged “of rare beauty and unequal evocation”.



Colori e fiori
nella *Cenerentola*.
Colours and flowers
in *Cinderella*.

Scena con attori e carrozza.
A scene with actors and carriage.



Estrosa e avvincente la regia della *Cenerentola* di Rossini (andata in scena per tre giorni) nel febbraio dell'89. Klaus Michael Grüber l'aveva creata in collaborazione con lo scenografo Eduardo Arroyo (che aveva realizzato anche i costumi con Rudy Sabounghi) per il teatro dello Chatelet di Parigi. Una scenografia che giocava molto sulle prospettive, con elementi fissi dai quali i personaggi apparivano e sparivano in uno scoppiettante gioco delle parti.

Ma se il movimento di per sé era già trascinante, eccezionale risultò il cast assortito sotto la bacchetta competente e precisa di Massimo De Bernart. *Don Ramiro* era Rockwell Blake, *Dandini* Roberto Coviello, *Don Magnifico* Natale De Carolis, *Clorinda* Alessandra Ruffini, *Tisbe* Adriana Cicogna, *Angelina* Raquel Pierotti, *Alidoro* Orazio Mori. Un cast quindi di quasi "specialisti", capace di restituire pienamente alla partitura rossiniana la sua *verve* e la sua sottile atmosfera fascinosamente in bilico fra ironico favoleggiamento e teatralità spumeggiante.

Klaus Michel Grüber's, whose direction of Rossini's *Cinderella*, presented for three nights in February '89, was imaginative and fascinating. He had created this in collaboration with the set designer Eduardo Arroyo (who had also created the costumes along with Ruby Sabounghi) for the Chatelet of Paris theatre. It was a design that played very much on the prospective, with fixed elements from which the characters appeared and disappeared in a crackling game of parts.

However, if the movement in itself was already enthralling, the cast that was put together under the baton of the competent and precise Massimo De Bernart was exceptional. *Don Ramiro* was Rockwell Blake, *Dandini* was Roberto Coviello, *Don Magnifico* Natale de Carolis, *Clorinda* Alessandra Ruffini, *Tisbe* Adriana Cicogna, *Angelina* Raquel Pierotti, and *Alidoro* Orazio Mori. Therefore almost a cast of "specialists", capable of fully restoring Rossini's score with its *verve* and its charming thin atmosphere, hovering between ironic fairy story telling and sparkling theatricality.



Aida, il capolavoro verdiano al quale ripetutamente il Petruzzelli sul suo ampio palcoscenico aveva offerto ospitalità, fu una delle quattro opere della stagione lirica '88-'89 e andò in scena nel marzo '89.

Al di là dell'aspetto musicale, ciò che destò l'interesse del pubblico fu la scenografia originale ed inattesa di Mario Ceroli, sostanziantesi in silhouettes di legno ripetute e sovrapposte a formare uno sfondo ed una cornice di inusitato fascino, nel cui spazio si snodava lineare e puntuale l'azione definita dal regista Mauro Bolognini.

Sul podio Carlo Franci, che ebbe fra "prima" e repliche ben tre diverse protagoniste: Oliva Stapp per la "prima" (soprano del quale il pubblico ammirò la sperimentata professionalità se non l'aderenza vocale al personaggio), e quindi Antonella Banaudi e Francesca Garbi. Anche il personaggio di Amneris ebbe due interpreti: per alcune recite Bruna Baglioni, per altre Luciana D'Intino. Stabile invece il resto del cast, con Lando Bartolini nelle vesti di Radames e Alessandro Cassis in quelle di Amonastro.

Significativa fu la partecipazione agli spettacoli del Ballet Theatre L'Ensemble diretto da Micha van Hoecke, che aveva anche creato le coreografie. Nella stessa stagione il danzatore e coreografo presentò un interessante e suggestivo spettacolo di danza di sua creazione: *Prospettiva Nevskij*.

Aida, Verdi's masterpiece, that the Petruzzelli's wide stage had offered hospitality to on many occasions, was one of the four operas in the opera season of '88/89, presented in March '89. Apart from the musical aspect, the thing that interested the audience was Mario Ceroli's original and awaited stage design made up of repeated and superimposed wooden silhouettes which formed the background and frame of unusual charm for the space where the linear and puntual action of the director Mauro Bolognini unwound.

On the podium Carlo Franci had three different leads throughout the run: Olivia Stapp on the first night (soprano whose proved professionalism and vocal adhesion to the character was admired by the audience); then Antonella Baunaudi and Francesca Garbi. The character of Amneris also had two interpeters: for some performances Bruna Baglioni, for others Luciana D'intino. The rest of the cast however, was stable, with Lando Bartolini as Radames and Alessandro Cassis as Amonastro.

The participation at the performances of the Theatre ballet ensemble directed by Micha Van Hoecke, who had also created the choreography was significant. In the same seasons the dancer and choreographer presented his own interesting and evocative dance performance *Prospettiva Nevskij*.

Scena con colori
suggestivi
nell'*Aida*.

A scene with
evocative colours
in *Aida*.



F tutto di un'altra costruttiva "mutuazione" da un teatro italiano, per la precisione il "Carlo Felice" di Genova, fu l'edizione di *Traviata*, sei repliche fra fine marzo ed inizio di aprile dell'89.

La regia piuttosto convenzionale, ma a ben guardare efficace e positivamente accolta fu di Beppe De Tommasi. Sul podio nella prima e per quattro repliche Marcello Panni, direttore preciso, lucido, ma pronto a risvegliare la fiamma struggente che alita nella celebre partitura verdiana e, per una sola recita, Ottavio Ziino, uno dei direttori che in passato avevano arricchito con la loro esperta presenza le stagioni liriche del Petruzzelli.

Due le protagoniste: per quattro recite, compresa la "prima", Giusi Devinu, per le altre due Tiziana Fabbicini (che a Bari ebbe come un battesimo-prova prima di essere accolta alla Scala di Milano: ad ascoltarla, fra il pubblico c'era, venuto apposta, il sovrintendente del teatro milanese).

Anche Alfredo ebbe due interpreti: Tibère Raffalli e Ezio Di Cesare, e così pure Germont padre: René Massis e Luigi De Corato.

Spettacolo completo, accolto con soddisfazione dal pubblico, che accorse foltissimo a riascoltare l'opera, una delle preferite dagli appassionati, non solo baresi, della lirica.

Tibère Raffalli
e Giusi Devinu.

*Tibère Raffalli
and Giusi Devinu.*

The edition of *La Traviata* was the result of another constructive "borrowing" by an Italian theatre; to be precise, the 'Carlo Felice' of Genoa. It was presented over six nights between the end of March and the beginning of April '89 under the rather conventional, yet, taking a closer look, effective and positively accepted direction of Beppe De Tommasi.

Marcello Panni a precise, lucid conductor, who was ready to awake the haunting flames of Verdi's famous score was on the podium for the first five nights; whereas Ottavia Ziino, one of the conductors who, in the past, had enriched the operatic season at the Petruzzelli with their expert presence, was there for one night. There were two leads: for four performances including the first night Giusi Devinu, and for the other two, Tiziana Fabbicini (who had a sort of christening at the Petruzzelli before going onto "La Scala" in Milan: among the audience there, listening to her was the curator of the Milanese theatre). Alfredo also had two interpreters: Tibere Rafalli and Ezio De Cesare and so did Germont father: René Massis and Luigi De Corato.

It was a complete performance, received with satisfaction by the audience who fled back to listen to the opera again, that was one of the opera lovers' favourites; not only those from Bari but also from elsewhere.

Costumi e colori,
nella scenografia
della *Traviata*.

*Costumes and colours
of the scenery
of La Traviata.*



Momento di estrema
intensità
nell'*Elisir d'amore*.

*Moments of extreme
intensity
in the Elisir d'amore.*

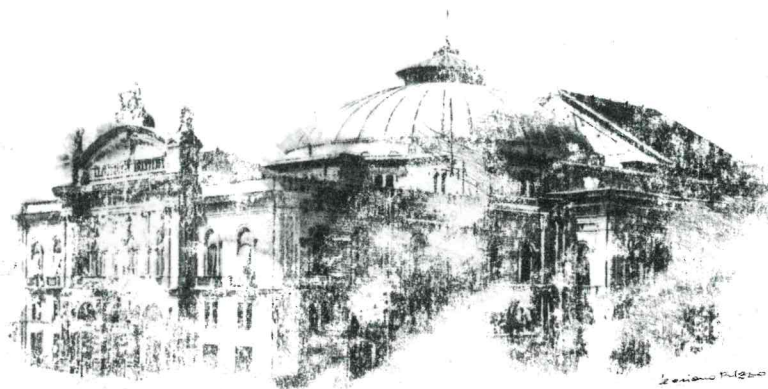
L' *Elisir d'amore*, una delle opere più gradite del repertorio donizettiano – e spesso rappresentata a Bari – fu proposta nell'aprile dell'89, in un allestimento già sperimentato al Teatro Regio di Parma.

Anche in questo caso regia e scenografia furono i punti di forza di uno spettacolo che musicalmente parlando risultò centrato e propose due diverse protagoniste femminili: Nuccia Focile per la "prima" e Gabriella Morigi per le repliche. Nel cast, inoltre, Ezio Di Cesare (Nemorino), Alfredo Mariotti (Dulcamara) e Giuseppe Riva (Belcore). Cantanti ai quali l'accorta e competente direzione di Bruno Aprea impresso uno slancio ed un sottile *humour* che ben si confacevano alla nota partitura di Donizetti. Ma, come si diceva, ciò che affascinò gli spettatori e li divertì furono le trovate registiche di Franco Zambello, in particolare l'arrivo di Dulcamara in mongolfiera anziché in carrozza (espediente poi ripreso in altri allestimenti e da altri registi in Italia ed all'estero) e la "trasformazione" dei soldati del truce Belcore in militi-ciclisti.

The production of *The Elixir of Love*, one of the most pleasing operas in the Donizettian repertory that was often performed in Bari, which was presented in April 1989, was one that had already been tried out at the Theatre Regio of Parma. The direction and the scenery were the strong points of a production that, musically speaking, was perfect. The production proposed two female leads: Nuccia Focile for the first night and Gabriella Morigi for the rest. In the cast there was also: Ezio De Cesare (Nemorino), Alfredo Mariotti (Dulcamara), and Giuseppe Riva (Belcore); singers who were struck by the bound and thin humour, that went well with Donizetti's score, of the shrewd and competent conductor Bruno Aprea. However, as they said, the things that charmed and amused the audience were Franco Zambello's directive tricks, in particular Dulcamara's arrival in a hot air ballon instead of a carriage (an expedient that was used again by other directors in Italy and abroad) and the "transformation" of the cruel Belcore's soldiers into cyclists.

Esultanza corale
in scena.

*Choral exultation
on the stage.*





Presenze totali
in scena,
nella *Tosca*.

*The complete cast
on the stage
in Tosca.*

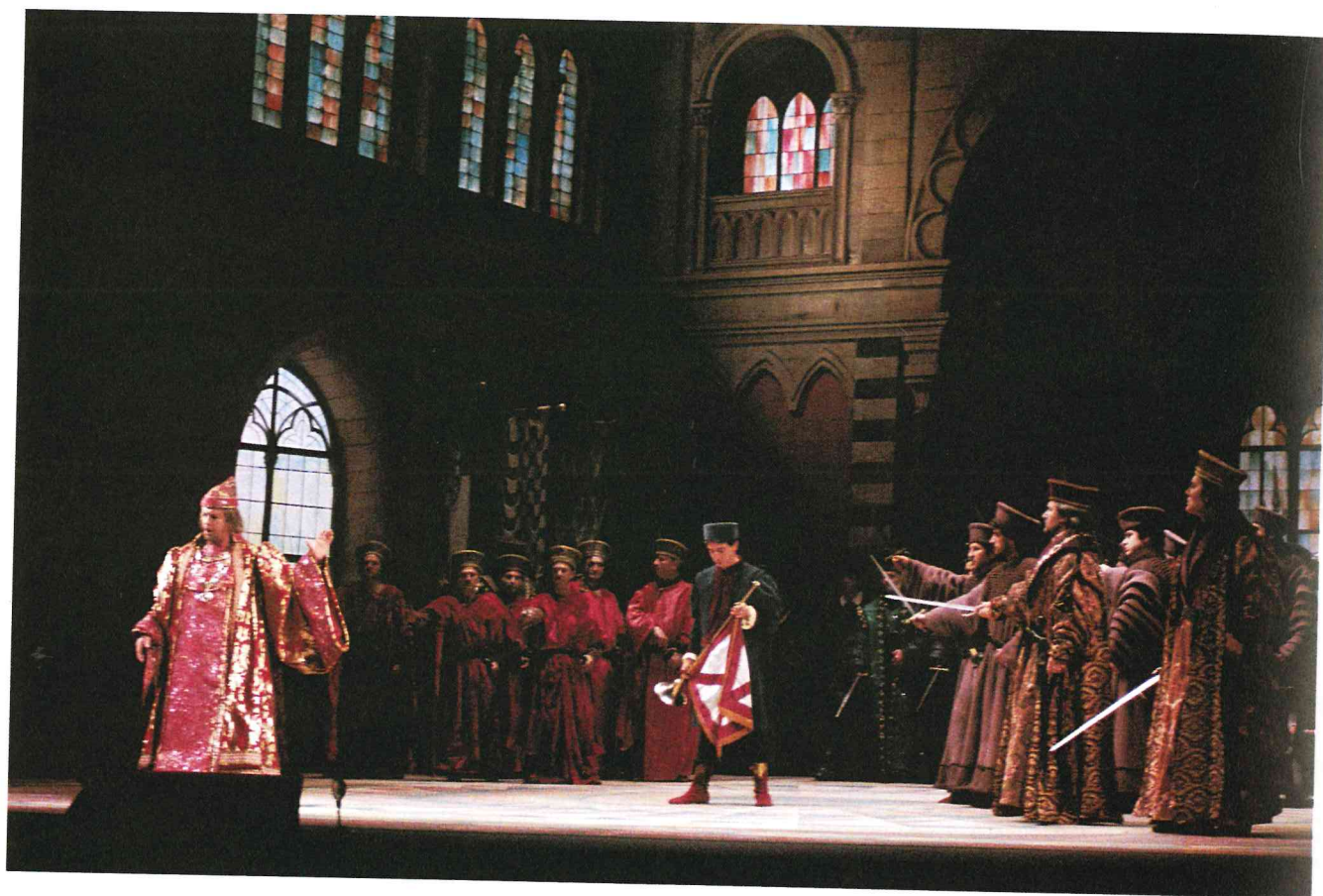
La *Tosca* di Puccini è sempre stata un'opera che, al Petruzzelli come in altri teatri, ha spinto registi e scenografi a offrire allestimenti che potessero uscire dal solco dell'ovvio, per realizzare suggestioni particolarmente incisive. E fra le varie versioni andate in scena nel teatro barese, quella della stagione '89-'90 riuscì a ottenere risultati quanto meno interessanti. Si trattava di un allestimento realizzato al Comunale di Bologna ed opportunamente presentato a Bari. La regia era di Giancarlo Cobelli (ripresa da Massimo Belli), le scene, molto interessanti, ed i costumi di Paolo Tommasi. Colpì molto il pubblico un soffitto specchio nel quale si riflettevano con immediata presa azioni e movimenti che prendevano vita in contemporanea con quelli in atto sul palcoscenico. In particolare la "festa" alla quale Tosca interviene prima di recarsi da Scarpia.

Ma anche costumi e personaggi dettero un'impressione diversa. In particolare il baritono americano Tom Fox che, grazie anche all'abbigliamento, assunse l'aspetto non del tronfio gentiluomo della Roma papalina, quanto quello sottilmente provocatorio di un aguzzino da lager (favorito in questo dalla sua prestante fisica e dalla calvizie totale che anticipava i naziskin). La direzione di Daniel Oren risultò trascinate ed appassionata, in appoggio ad una prestazione di altissimo livello offerta nelle vesti di protagonista dalla grande Raina Kabaivanska. Mario Cavaradossi fu con esemplari risultati Mario Malagnini. Ben sette le repliche.

Puccini's *Tosca* has always been an opera that, at the Petruzzelli, like other theatres, has pushed directors and stage designers into offering productions that could break out of the obvious rut, and create particularly incisive evocations. Amongst the various versions put on at the Petruzzelli, the one of the '89/90 season succeeded in obtaining results that were quite interesting. It was a production realised by the Bologna town hall and presented in Bari. The director was Giancarlo Cobelli (resumed by Massimo Belli), the sets, which were very interesting, and the costumes were by Paolo Tommasi. A mirrored ceiling that immediately reflected the actions and movements; simultaneously coming to life with those on the stage and in particular, the "party" to which Tosca goes before going to Scarpia, particularly impressed the audience.

But even the characters and costumes gave a different impression; in particular, the American baritone Tom Fox who, thanks to his costume, did not look like a Papal Roman gentleman, but rather like a slightly provocative persecutor from the lager (helped by his physical presence and his total baldness that anticipated the naziskins). The orchestral direction of Daniel Oren was enthralling and passionate, alongside a high level performance by the lead, the great Raina Kabaivanska. Mario Cavaradossi played the role of Mario Malagnini with exemplary success. The performance went on for seven nights.

La fucilazione.
*Execution by
the firing squad.*



Anche la seconda opera in cartellone nella stagione '89-'90 fu siglata dalla direzione vigorosa ed appassionata di Daniel Oren.

Si trattava del *Simon Boccanegra* di Verdi, opera di ben più rara apparizione sulle scene baresi. In questo caso la scenografia di Raffaele Del Savio ed i costumi di Ulisse Santicchi si mantennero su una linea più tradizionale, pur concedendo spazio alla regia squisitamente teatrale di Virgilio Puecher, che seppe conferire all'azione ricca di movimento e colpi di scena la giusta atmosfera di tragedia che incombe sulla vicenda della Genova trecentesca.

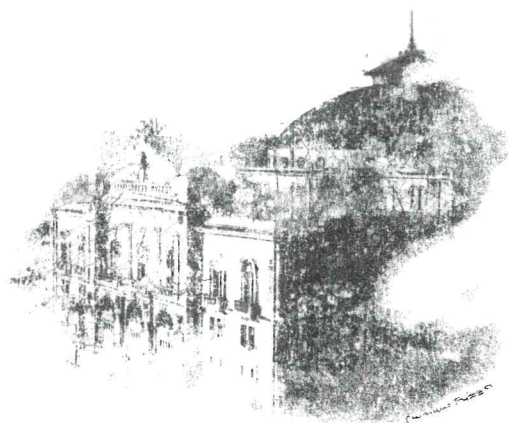
Cast di grande qualità, con Leo Nucci nelle vesti del protagonista, affiancato nei ruoli principali da Adelisa Tabiadon (cantante che il pubblico pugliese aveva ampiamente apprezzato al Festival della Valle d'Itria), Roberto Scandiuzzi, Giorgio Merighi e ancora Giancarlo Pasquetto, Carlo Micalucci, Angelo Casertano e Patrizia Rimedio.

Tre recite (16, 18 e 20 marzo '90), siglate da un caloroso successo.

The second opera in the playbill for the '89/90 season was also under the vigorous and passionate orchestral direction of Daniel Oren. It was Verdi's Simon Boccanegra, an opera that had rarely been seen on the stage in Bari. In this case the set design by Raffaele Del Savio and the costumes by Ulisse Santicchi maintained a traditional look, even though conceding space to the exquisitely theatrical direction of Virgilia Puecher; who knew how to give the action, that was rich in movement and stage tricks, the right tragic atmosphere of the Genoa of the 1300's.

There was a cast of great quality: with Leo Nucci in the lead role. Alongside him there was also Adelisa Tabiadon (a singer that the audience of Bari had appreciated at the Valle d'Itria festival), Roberto Scandiuzzi, Giorgio Merighi, Giancarlo Pasquetto, Carlo Micalucci, Angelo Casertano and Patrizia Remedio.

Three performances (16th, 18th, and 20th of March 1990) that had great success.



La stupenda
scenografia nel
Simon Boccanegra.

*The wonderful set
design in
Simon Boccanegra.*



Un omaggio ad un grande musicista pugliese, Umberto Giordano, con l'allestimento di *Fedora*, realizzato in collaborazione con Lecce (leccesi erano infatti orchestra, coro e corpo di ballo).

Impostazione registica mantenuta su una linea di accattivante ossequio alla tradizione, realizzata da Beppe De Tomasi, che si servì delle scene di Ferruccio Villagrossi e dei costumi di Pierluciano Cavallotti.

Un cast di tutto rispetto – diretto con linearità ma con grande sensibilità da Gianfranco Masini –, protagonista Giovanna Casolla e nei ruoli principali Giuseppe Giacomini, Miwako Matsumoto e Gianni De Angelis. Con loro Enrico Turco, Renzo Magnani, Aldo Botton, Alessandra Rossi, Angelo Nardinocchi e Claudio Fabrizi.

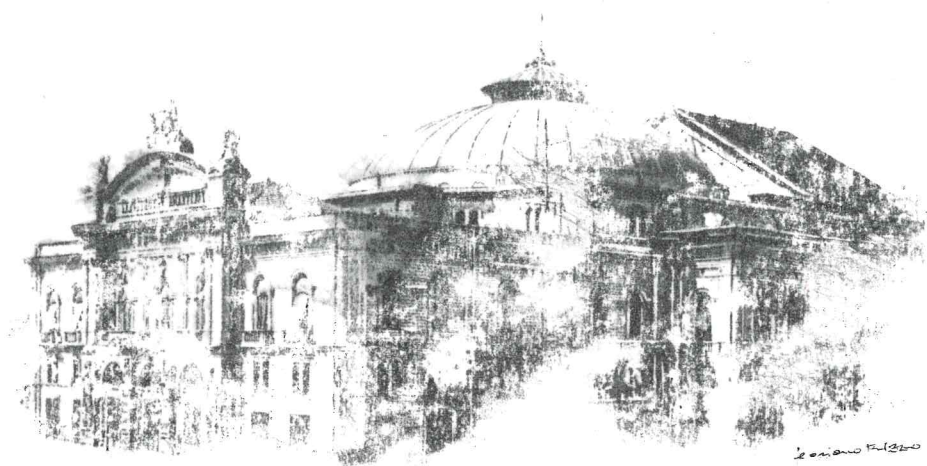
Tre gli spettacoli (4, 6 e 8 aprile '90).

A homage to a great Apulian musician, Umberto Giordano, with the production of *Fedora* created in collaboration with Lecce (the orchestra, the chorus and the ballet dancers were all from Lecce).

The manager, Beppe De Tomasi, maintained the attractive regard for tradition; using Ferruccio Villagrossi's set and Pierluciano Cavallotti's costumes. There was a respectful cast, directed with great sensitivity by Gianfranco Masini: the lead role was played by Giovanna Casolla, and in the other main roles there was Giuseppe Giacomini, Miwako Matsumoto, and Gianni De Angelis. Alongside them there was also: Enrico Turco, Renzo Magnani, Aldo Botton, Alessandra Rossi, Angelo Nardinocchi and Claudio Fabrizi.

Ricchi costumi
e atmosfera di festa
in *Fedora*.

*Rich costumes and
festive atmosphere
in Fedora.*





BARI - Via Salvatore Cognetti e Teatro Petruzzelli

Indice dei nomi / *Index names*

- Agostinucci Giovanni 121
Ailey Alvin 21-45
Alaimo Simone 105
Aldrich Janet 71
Alieghieri Dante 93
Anaclerio Paolo 12
Antonacci Caterina 121
Antonucci Stefano 119
Apollonio Carmela 119
Aprea Bruno 129
Armiato Elisabetta 31
Armone Franca 113
Arroyo Eduardo 123
Asagaroff Grischa 111
Assymuratova Altynai 35
Ayashi Yasuko 109
- Baglioni Bruna 125
Balanchine 59
Baleani Silvia 103
Ballo Pietro 121
Banaudi Antonella 125
Barishnikov 21
Bartok Bela 45
Bartolini Lando 125
Bastiner Gianfranco 107
Bausch Pina 21-55-59
Beatty Talley 45
Beethoven 53-57-59
Belli Massimo 131
Béjart Maurice 21-25-27-41-47-51-53
Bernhardt Sarah 81
Bertolo Aldo 103
Bickel Maidele 83
Bignens Max 109-121
Bolognini Mauro 100-125
Bonaplata-Bau Carmen 12
Bonino Luigi 39
Bortesi Ada 12
Bottalico Lucilla 103
Bottion Aldo 135
Bowless Sally 71
- Brachetti Arturo 61-65
Broeckx Jan 39
Bruce C. 33
Budsisz Teresa 81
Buffoli Mauro 113
- Callas Maria 119
Calì Santuzza 105
Caminada Anita 109
Canedi 11
Canonici Luca 107
Cappuccilli Piero 107
Cartica Carlo 12
Carroli Silvano 113
Casolla Giovanna 135
Casertano Angelo 133
Cassis Alessandro 125
Catacchio Lorenzo 109
Cavallotti Pierluciano 135
Ceroli Carlo 125
Christie Nils 43
Ciaikovski 35
Cicciomessere 12
Ciccolini Ettore 12
Cicogna Adriana 123
Cipriani M. Grazia 79-91
Cleva Fausto 119
Cobelli Giancarlo 131
Colafelice Giacomo 109
Corti Francesco 119
Coviello Roberto 105-115-123
Cranko John 33
Crippa Maddalena 83
Crivelli Filippo 65
Croccolo Carlo 67
Cuberti Lella 105
- D'Intino Luciana 125
Damiani Luciano 113
Davico Bonino Guido 65
De Angelis Gianni 135
De Bernart Massimo 113-123

De Bartoli Carlo 113
De Carmine Reanto 67
De Carolis Natale 123
De Corato Luigi 105-127
De Falla Manuel 49
De Filippo Eduardo 67
De Giosa Nicola 11
De Simone Roberto 61-75
De Spada Tina 12
De Tomasi Beppe 127-135
Del Savio Raffaele 133
Delibes Leo de Saint Leon 39
Depero Ferdinando 25
Devinu Giusi 107-127
Di Bagno Bernardino 109
Di Cesare Ezio 127-129
Diappi Carlo 103
Donati Walter 113
Donizetti Giacomo 119-129
Donn Jorge 27-51

Ek Mats 43
Elligton Duke 45-53

Fabrizi Claudio 135
Fabbricini Tiziana 127
Focile Nuccia 129
Faison George 45
Felle Amelia 119
Ferri Alessandra 21
Fo Dario 100-115-117
Fox Tom 131
Fracci Carla 21-31
Franci Carlo 125
Franci Francesca 115
Fregoli 65
Freni Melo 109
Furlanetto Giovanni 115-119

Gades Antonio 21-49
Garbi Francesca 125
Garfurth David 29
Gaskell Sonia 59

Gatti Daniele 115
Genty Philippe 61-85
Giacomini Giuseppe 135
Ginaldi Rosa 103-109
Giordano Umberto 135
Giovine Alfredo 99
Gogol Nikolaj 41
Gonzales Dalmacio 105
Graham Martha 21-37-47-59
Gragori Graziano 77-91
Grieg 55
Grossi Annamaria 31
Grüber Klaus Michael 123
Guggia Mario 109
Guglielminetti Eugenio 65

Hamlish 93
Herold 31
Hoffmann 39

Isherwood Christopher 71

Jancu George 31

Kabaivanska Raina 131
Kander John 71
Kemp Lindsay 61-95
Khalfouni Dominique 29
Kirkwood 93
Kohn Eugene 119

La Puma Giuseppe 12
Lavelli 109
Lavia Gabriele 121
Leivik 97
Lemper Ute 71
Lipkin Seymour 109
Lynn Charles 27-39
Luzzati Lele 105

Magnani Renzo 121-135
Majuku 79
Makarova Natalia 33

Malagnini Mario 131	Pagni Eros 127
Mann Heinrich 29	Paisiello 67
Marcucci Egisto 105	Parenti Franco 67
Mariani Lorenzo 119	Paschetto Giancarlo 133
Marin Maguy 25-43	Pastine Gianfranco 109
Mariotti Alfredo 115-129	Pelloux 11
Marshall Jonathan 88	Pendetlon Moses 57
Martinucci Nicola 111	Perotti Armando 13
Masini Gianfranco 135	Perrault 25
Massis René 103-127	Petit Roland 21-29-33-39
Masteroff Joe 71	Petruzzelli Antonio 11-12
Matsumoto Miwako 135	Petruzzelli Onofrio 12
Matteuzzi William 115	Piazzolla Astor 59
Mayerbeer 11	Picca Francesco 13
Melchiorre Vito Antonio 12	Piccini Niccolò 100-103-105
Menotti Giancarlo 5-77	Pidò Evelino 21-107
Marconi Saverio 93	Pierotti Raquel 123
Merighi Giorgio 133	Pinto Ferdinando 5-14-21-99-100
Messeni Angelo 11-12-13	Prokofiev 25
Meyrink 97	Puccini Giacomo 109-111-119-131
Micalucci Carlo 133	Puecher Virgilio 133
Minelli Liza 71	Quaranta Antonio 12
Missirkov Kristian 113	
Montefusco Licio 107	Raffalli Tibère 127
Montserrat Casanova 25	Redding Otis 45
Mori Orazio 123	Renzetti Donato 103-105
Morigi Gabriella 129	Renzullo Michele 93
Muti Riccardo 119	Ricciarelli Katia 111-121
	Rimedio Patrizia 133
Nacho Duato 43	Riva Giuseppe 129
Nardinocchi Angelo 135	Rizzo Tony 5-10-14
Naviglio Lucia 103	Rizzoli Annamaria 67
Noli Alberto 109	Rockwell Blake 123
Nucci Leo 133	Ronconi Luca 100-103-113
Nureyev Rudolf 21	Rossi Alessandra 135
	Rossini 105-123
O' Brien Richard 89	Rouillon Alain 39
Ohno Kazuo 79	Ruffini Alessandra 123
Oren Daniel 111-131-133	Russel Ken 109
Ovadia Moni 97	Ruzimatov Faruk 35
Paganini 83	Sabbatini Giuseppe 119
	Sabounghi Rudy 123

Santicchi Ulisse 133
Sasson Michel 31
Saura Carlos 49
Savary Jerome 71
Savignano Luciana 21
Sbisà Giacomo 11-12
Sbisà Nicola 5-10-14
Scandiuizzi Roberto 133
Schaufuss Peter 33
Serafin Tullio 121
Shakespeare William 81-83-91
Spinatelli Lisa 29
Spinatelli M. Luisa 107
Spörli Heinz 31
Squarciano Franca 29
Stapp Olivia 111-125
Stein Peter 83
Steiner Bruno 57
Stravinskji Igor 47-51-53
Streheler Giorgio 67
Svoboda Josef 29-111

Tabiadon Adelisa 133
Tadeus kantor 61-87
Tambone Biagio 31
Tanaka Min 79
Tansini Giovanni 12
Terabust Elisabetta 33
Tetley Glenn 33
Tommasi Paolo 131

Trevisan Antonella 121
Truglia Lucia 33
Turco Enrico 135

Vallone Raf 83
Van Hoecke Micha 21-41-125
Van Manen Hans 43-59
Vardejo Awilda 113
Verdi Giuseppe 113-133
Vescovo Bruno 31
Villagrossi Ferruccio 135
Villanova Michele 31
Viotti Andrea 131
Vitale Carlo 13-99
Von Sternberg 29
Votto Antonino 119

Wadjakis Manos 53
Wajda Andrzej 81
Washington Paolo 121
Wegener 97

Zambello Franca 129
Zamparo Carlotta 39
Zefferi Ezio 107
Zeffirelli Franco 100-119
Ziino Ottavio 127
Zinetti Gaetano 12
Zizi Jeannaire 121
Zucchelli Franca 65

Indice / Index

COMPAGNIE / COMPANIES

Balletto dell'Opera di Lione / <i>The Lyon Opera Ballet</i>	pag. 21-25-43
Ballet du XX siècle / <i>Ballet du XX siècle</i>	27
Ballet de Marseille / <i>Ballet de Marseille</i>	29
Orchestra del Petruzzelli / <i>The Petruzzelli Orchestra</i>	29-41
Balletto della Scala / <i>The Scala Ballet</i>	31
London Festival Ballet / <i>London Festival Ballet</i>	21-33
Kirov di Leningrado / <i>The Kirov of Leningrad</i>	21-35
Cantiere d'Arte di Montepulciano / <i>The Art yard of Montepulciano</i>	41
Alvin Ailey American dance theatre / <i>Alvin Ailey American dance theatre</i>	21-45
Martha Graham's Company / <i>Martha Graham's Company</i>	37-47
Antonio Gades / <i>Antonio Gades</i>	21-49
Ballet Lausanne di Maurice Béjart / <i>The Lausanne Ballet of Maurice Bèjart</i>	51-53
Wuppertaler Tanzteater / <i>Wuppertaler Tanzteater</i>	21-55
Teatro Biondo di Palermo / <i>Teatro Biondo di Palermo</i>	55
Momix e Pilobolus / <i>Momix and Pilobolus</i>	57
Movers / <i>Movers</i>	21-57
Het National Ballet / <i>Het National Ballet</i>	59
Il Piccolo Teatro di Milano / <i>The Little Theatre of Milan</i>	61-67
Opera di Pechino / <i>The Peking Opera</i>	61
Teatro del Carretto / <i>The Theatre of the Barrow</i>	61-77-91
Teatro Cricot 2 / <i>The Cricot 2 Theatre</i>	61
Compagnia di Liaoming / <i>The Liaoming Company</i>	69
Fiera del Levante / <i>Fiera del Levante</i>	73
Nuova Compagnia di Canto Popolare / <i>The New Company of Popular Singing</i>	75
Festival dei Due Mondi di Spoleto / <i>The Festival of the Two Worlds in Spoleto</i>	77
Butoh / <i>Butoh</i>	79
Stary Teater / <i>Stary Teater</i>	81
Teatro di Genova / <i>The Theatre of Genoa</i>	83
Compagnia di Philippe Genty / <i>The Philippe Genty Company</i>	85
Cricot / <i>Cricot</i>	87
La Compagnia della Rancia / <i>The company of Rancia</i>	93
Teatro Kabuki / <i>Kabuki Theatre</i>	95
Rossini Opera Festival di Pesaro / <i>The Rossini Opera Festival of Pesaro</i>	105
Festival dei Due Mondi di Spoleto / <i>The Festival of the Two Worlds in Spoleto</i>	109
Festival di Granada-Spagna / <i>Festival of Granada-Spain</i>	105
Scala di Milano / <i>The Scala of Milan</i>	109
Deutsche Oper di Berlino / <i>Deutsches Oper of Berlin</i>	113
Fenice di Venezia / <i>The Fenice of Venice</i>	113
Teatro dello Chatelet di Parigi / <i>The Chatelet of Paris Theatre</i>	123
Ballet Theatre l'Ensemble / <i>Ballet Theatre Ensemble</i>	123

Il Carlo Felice di Genova / <i>The Carlo Felice of Genoa</i>	pag. 127	
Teatro Regio di Parma / <i>The Regio Theatre of Parma</i>	"	129
Comunale di Bologna / <i>Bologna Town Hall</i>	"	131
Festival della Valle d'Itria / <i>The Valle d'Itria Festival</i>	"	133

BALLETTO / *BALLET*

Cenerentola / <i>Cinderella</i>	"	25-43
Malraux La Metamorphose des Dieux / <i>Malraux La Metamorphose des Dieux</i>	"	27
Angelo Azzurro / <i>Blue Angel</i>	"	29
Ma Pavlova / <i>Ma Pavlova</i>	"	29
La Fille Malgardée / <i>La Fille Malgardée</i>	"	31
Il Lago dei Cigni / <i>Swan Lake</i>	"	33-35
Oneghin / <i>Oneghin</i>	"	33
Diversions of Angels / <i>Diversions of Angels</i>	"	37-47
Phaedra / <i>Phaedra</i>	"	37
El Penitente / <i>El Penitente</i>	"	37
Coppelia, la ragazza dagli occhi di smalto / <i>Coppelia, the girl with sparkling eyes</i>	"	39
Aida / <i>Aida</i>	"	41
Prospettiva Nievskij / <i>Prospettiva Nievskij</i>	"	41
Il Cappotto e il Naso / <i>The Coat and The Nose</i>	"	41
Night Creature / <i>Night Creature</i>	"	45
Cry / <i>Cry</i>	"	45
Serenata Morisca / <i>Serenata Morisca</i>	"	47
Sagra della Primavera / <i>Rite of Spring</i>	"	47
L'Amore stregone / <i>Bewitched love</i>	"	49
Fuego / <i>Fuego</i>	"	49
Danza del Fuoco / <i>Fire Dance</i>	"	49
Carmen / <i>Carmen</i>	"	49
Sagra della Primavera / <i>The Rite of Spring</i>	"	51
Bolero / <i>Bolero</i>	"	51
L'uccello di fuoco / <i>Fire bird</i>	"	53
Dionysos / <i>Dionysos</i>	"	53
Hamlet / <i>Hamlet</i>	"	53
Palermo Palermo / <i>Palermo Palermo</i>	"	55
Accordion / <i>Accordion</i>	"	57

TEATRO / *THEATRE*

Amami Arturo / <i>Love me Arthur</i>	"	65
L'Anima buona di Sezuan / <i>The good woman of Sezuan</i>	"	67
La grande magia / <i>The great magic</i>	"	67

Addio a Berlino / <i>Goodbye to Berlin</i>	pag.	71
Cabaret / <i>Cabaret</i>	"	71
Zingaro / <i>Zingaro</i>	"	73
Le 99 disgrazie di Pulcinella / <i>The 99 disgraces of Punch</i>	"	75
Iliade / <i>The Iliad</i>	"	77-91
La danza delle tenebre / <i>The dance of the dark</i>	"	79
Autumn water / <i>Autum water</i>	"	79
Sankaijuju / <i>Sankaijuju</i>	"	79
Amleto IV / <i>Hamlet IV</i>	"	81
Tito Andronico / <i>Titus Andronicus</i>	"	83
Desirs Parade / <i>Desirs Parade</i>	"	85
Qui non ci torno più / <i>I'm not coming back here again.</i>	" 87	
Crepino gli artisti / <i>The artists die</i>	"	87
La classe morta / <i>The dead class</i>	"	87
Wielopole, Wielopole / <i>Wielopole, Wielopole</i>	"	87
Rocky Horror Show / <i>The Rocky Horror Show</i>	" 89	
Sogno di una notte di mezza estate / <i>A Midsummer night's dream</i>	"	91
A Chorus Line / <i>A Chorus Line</i>	"	93
Onnagata / <i>Onnagata</i>	"	95
Il canto di Orfeo... una storia di fantasmi / <i>The song of Orfeo... a ghost story</i> .	"	95
Golem / <i>Golem</i>	"	97

OPERE / OPERA

Bohème / <i>Bohème</i>	"	100-119
Rigoletto / <i>Rigoletto</i>	"	100-107
Traviata / <i>Traviata</i>	"	100-127
Ifigenia in Tauride / <i>Iphigenia in Tauride</i>	"	100-103-105
Macbeth / <i>Macbeth</i>	"	100-112
Maria Stuarda / <i>Mary Stuart</i>	"	100
Simon Boccanegra / <i>Simon Boccanegra</i>	"	100-133
Il Turco in Italia / <i>The Turk in Italy</i>	"	105
Madama Butterfly / <i>Madame Butterfly</i>	"	109
Turandot / <i>Turandot</i>	"	69-111
Aida / <i>Aida</i>	"	113-125
Mistero Buffo / <i>Mistero Buffo</i>	"	117
Maria Stuarda / <i>Mary Stuart</i>	"	121
Cenerentola / <i>Cinderella</i>	"	123
L'elisir d'amore / <i>L'elisir d'amore</i>	"	129
Tosca / <i>Tosca</i>	"	131
Fedora / <i>Fedora</i>	"	135
Il barbiere di Siviglia / <i>The barber of Seville</i>	"	115-117

Finito di stampare
nel mese di dicembre 1995
dalla Grafischena S.r.l.
Fasano di Brindisi (Italy)

*Printed
in December 1995
by Grafischena S.r.l.
Fasano di Brindisi (Italy)*



Foto ELENA LEGROTTAGLIE

TONY RIZZO

Tony Rizzo nasce in Puglia, a Lecce, ma si forma culturalmente e professionalmente in un ambiente socio-culturale eterogeneo, come è facilmente riscontrabile dalla diversità contestuale dello sterminato materiale fotografico che è riuscito a produrre nella sua ormai ventennale carriera.

Londra e Israele sono, dai primi anni Settanta alla fine degli anni Ottanta, il crogiuolo in cui forgia la caratterizzazione delle sue storie di quotidianità metropolitana fatta di cronaca e politica oltre che di una acuta analisi contestuale che mette l'uomo e i suoi modi di essere al centro del suo vedere professionale.

Dall'86 al '92 è l'unico photo-reporter regolarmente accreditato a ricoprire gli avvenimenti delle rassegne annuali di teatro, musica e balletto del Teatro Petruzzelli di Bari e la sua sensibilità professionale gli viene ampiamente riconosciuta con pubblicazioni su periodici e quotidiani nazionali e regionali come Panorama, Epoca, L'Espresso, Oggi, Gente, Natura Oggi.

A livello regionale collabora, come corrispondente fotografico, per il "Quotidiano" di Brindisi, Lecce e Taranto e per "La Gazzetta del Mezzogiorno" di Bari.

In campo editoriale suoi lavori sono stati inseriti in due libri: *Natale è Gesù che nasce a Bari* di Enzo Quarto e Milena Romita, editore Biblos & Cooperativa "Lavoriamo Insieme", e *Alla ricerca dell'immagine* di Giorgio Saponaro, editore Schena. È, inoltre, in fase organizzativa, *Ya'sur - il kibbutz - l'ordinario quotidiano, reso straordinario*, editore Schena.

Tony Rizzo è attualmente titolare dello studio fotografico "Hi Foto" in Fasano (Br), centro di produzione fotografica professionale in cui è anche possibile apprendere "l'arte fotografica" attraverso veri e propri corsi e dove vengono tenute apprezzate mostre di autori nazionali ed internazionali.

TONY RIZZO

Tony Rizzo was born in Lecce, Apulia, however he developed both culturally and professionally within a socio-cultural heterogeneous environment, as can easily be seen in the contextual diversity of the endless photographic material that he has produced throughout his twenty year career.

From the early 1970's to the late 1980's London and Israel were the places in which he forged the characterisation of his everyday metropolitan stories; made up of news and politics as well as an acute contextual analysis that put humankind and its way of living at the centre of his professional outlook.

From 1986-1992 he was the only press photographer who was regularly accredited with covering the yearly theatrical, musical and ballet events at the Petruzzelli theatre in Bari and his professional sensitivity has been recognised with publications in magazines and national and regional newspapers such as Panorama, Epoca, L'espresso, Oggi, Gente, and Natura Oggi.

On a regional level he cooperates as photographic correspondent for "Il Quotidiano" of Brindisi, Lecce and Taranto and for "La Gazzetta del Mezzogiorno" of Bari.

In the editorial field his work has been used in two books: "Natale è Gesù che nasce a Bari" by Enzo Quarto and Milena Romita, publisher Biblos and cooperative "Lavoriamo insieme", and "Alla ricerca dell'immagine" by Giorgio Saponaro, publisher Schena. He has also helped in the organisational phase of "Ya'sur - il kibbutz - l'ordinario quotidiano, reso straordinario" publisher Schena.

At the moment Tony Rizzo is the owner of the photographic studio "Hi Foto" in Fasano (Br), which is a centre for professional photographic production where it is also possible to learn "photographic art" through real courses and where exhibitions of national and international photographers are held.

ISBN 88-7514-826-0



Photo: ANSA